9

МОЛОДНЯК

ЦКЛКСМУ

ВЕРЕСЕНЬ

1929

КОМСОМОЛЬСЬКІ ТА ЛІТЕРАТУРНІ ОРГАНІЗАЦІЇ КУЛЬТОСВІТНІ УСТАНОВИ, КЛЮБИ, ВУЗ'и, ШКОЛИ, ЧИТАЛЬНІ, ВСІ ПОВИННІ ПЕРЕДПААЧУВАТИ

МОЛОДНЯК

літературно-мистецький та громадсько-політичний ілюстрований журнал- місячник орган ЦК ЛКСМУ

РІК ВИДАННЯ ТРЕТІЙ

ОСНОВНІ РОЗДІЛИ ЖУРНАЛУ:

Літературно-художній (оповідання, романи, повісті, п'єси, нариси, етюди' переклади з нових чужоземної літератури, поезії).

Літерaтурно-критичний (статті, розвідки, літературні портрети).

Суспільно-політичний (статті, нариси, огляди).

Сатири й гумору (фейлетони на літе,атурні теми, пародії шаржі, літусмішки).

Театр, кіно, образотворче мистецтво.

Побут (статті, нариси, огляди листи з периферії).

Хроніка літературно-мистецька (закордонна, столична, провінція:

Серед книжок та журналів.

МОЛОДНЯК виходить щомісяця (1—5 числа на 8—10 друкованих аркушів (128—160 стор.).

МОЛОДНЯК продається у всіх залізничних кіосках Контрагенства Друку на Україні.

На 1 рік	4 крб. — коп.
На 6 міс.	2 крб. — коп.
На 3 міс.	1 крб. 10 коп.
На 1 міс.	— крб. 40 коп.

Ціна окремого № (в роздрібному продажу) 50 коп.

„МОЛОДНЯК" разом з щоденною газетою „КОМСОМОЛЕЦЬ УКРАЇНИ"— 80 копійок на місяць (пільгова ціна).

ПЕРЕДПЛАТУ НА „МОЛОДНЯК" РАЗОМ З „КОМСОМОЛЬЦЕМ УКРАЇНИ" МОЖНА ЗДАВАТИ ДО ВСІХ ОКРУГОВИХ ФІЛІЙ ВИДАВНИЦТВА „КОМУНІСТ".

АДРЕСА: м. ХАРКІВ, ПУШКІНСЬКА, 24,

В-во „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО", журнал „МОЛОДНЯК"

ДО ВІДОМА АВТОРІВ:

1. На рукописові обов'язково ставити справжнє прізвище автор і точну домашню адресу. 2. Рукописи до редакції треба надсилати чисто переписані од руки або на машинці на одному боці аркуша. 3. В рецензіях на книжки, крім назви й автора, треба зазначити видавництво, рік видання, тираж, кількість сторінок і ціну. 4. Не прийняті рукописи, менші, як на половину друкованого аркуша, а також рукописи, що ухвалені до друку, редакція не повертає

МОЛОДНЯК

ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ
ТА ГРОМАДСЬКО-ПОЛІТИЧНИЙ
ІЛЮСТРОВАНИЙ ЖУРНАЛ-МІСЯЧНИК

ОРГАН ЦК ЛКСМУ

ЗА РЕДАКЦІЄЮ
Ф. ГОЛУБА, П. ЛАКИЗИ, Т. МАСЕНКА,
С. ЄВЕНТОВА, П. УСЕНКА

9
(33)

ВЕРЕСЕНЬ 1929 ХАРКІВ

Бібліографічний опис цього видання вміщено в „Літопису Українського Друку“, „Картковому репертуарі“ та інших покажчиках Української Книжкової Палати.

Держтрест „Харполіграф“
Друга друкарня
ім. В. Блакитного
Харків
вул. Карла Лібкнехта, 13

Укрголовліт № 41-к. Зам. № 6033—4500

ЙОГАНЕС БЕХЕР

БАЛЯДА ПРО НАЙМИТА, ЩО СЛУХАВ РАДІО

Батько приклав мені мушлю до вуха
й спитав: «Чи ти чуєш море?»
Я слухав море, що, хвилями плещучи, спускалося з гір
хмарами йшло наді мною—важке й неозоре.
З шафи часто мушлю я брав і вслухався у дивний вир.

А батько вмер—і мушлі я більше не бачив.
З людей мені хтось розповів, що поклали її в труну.
Батько чує з могили стогін моря киплячий там,
де б'ється воно край світа в блакитну стану.

Хазяїн взяв мене за наймита
Дав їжу та обув'я.
Я сплю з худобою і мрію про морську глибінь.
Де край моїх батьків—давно забув я—
березку тільки згадую, що серед площі мріла, наче тінь.

Весною люди завітали з міста, з дивними прийшли річами,
з селянами погомоніли—а я у стайні був біля корів:
«Цю чорну кнопку покрутіть—і враз над вами
всі землі зіллються в чудовий спів...»

Напнули дріт ми на дахи похилі.
«Це зветься—антена»,—промовив хазяїн мій.
— Вікно одчини у кімнаті, хай ллються хвилі,
щоб чути і нам було їх співучий прибій».

Хазяїн мій кнопку рухнув—і як бурі подих
війснув з небес у кімнату веселий привіт.
«Я чую»—голову схиливши, мовив мій господар.
І я—я голову схилив і відповів: «Я чую—світ

Це темний вітер десь пойняв долину
й погнав до нас чудових дзвонів рій.
Заплющив очі я і бачив—дзвони линуть—
я море чув у тиші світовій.

Було це море дивне мені з дитинства з мушлі знане.
Крізь мушлю до вуха прибій неспокійно гремів.
З розкритим ротом я дивувався мовчки:
«Море, ти дивне, ти невблаганне—

Колись і мене з собою ти візьмеш і повернеш до рідних нив»...
Одсунула назад дзвінка навала.
Вже дивні мушлі на стіні висять.
Читав я про людину, що над морем пролітала.

Покоси сояшні на полі вже лежать.

Я о четвертій ранку вилізаю з хати.
Так рано—й вже із смертною утомою в руках...
Я швидко в ліс біжу гілля збирати.
В вогкій могилі лісу оддалік співає птах.

Колись увечері я брів через село,
поволі брів і десь на мить спинився—
й враз вікна одчинилися—і потекло
гудіння дзвонів з них—і спів полився.

Людей немає. Де вони, з хатин
куди їм заманулося майнути?
чи чує і худоба дивний здвін?
Бо всі ми—бідні наймити—худоба й люди.

Це море кличе—та чи ж море? Мріється мені,
Що це міста великі грають,
Це їхні вулиці—високі і тісні—
будинки з себе давню тінь скидають.

Ви, що зібрались шумно за столом—
ви випустите з рук і гроші й карти.
Усім, кому життя за жарт було,
тепер погані будуть жарти.

Вони питають один одного: «Чи ви чуєте море?»
І вслухаються в тьму—
І ми: море—
шумимо по місту всьому.—

Доволі навколюшки перед святими стояти
Всім нам, знедоленим, вже час відчути зріст,
щоб дужим кроком крізь міста ступати.
Таїться шторм у тиші міст.

З німецької мови—
Василь Мисик.

Б. ПАВЛІВСЬКИЙ

ШЕВЧЕНКО НА ЗАСЛАННІ

(Уривок)

Сьогодні субота, вітер той самий—нордвест. Це добре, бо човен чи по волі, чи по неволі, а мусить дожидати оренбурзької пошти. Що ближче до мене оця радісна подія, то нетерпіливішим і полохливим я роблюся. Сім тяжких років у цьому безвихідному увязненні не здавалися мені такими довгими й страшними, як оці останні дні мордування...

(Щоденник Шевченка. 1853 року, 13 червня).

Внизу роз'ярений Урал
Рикає раненим шакалом.
І хвилі диба повставали
Стремлінням бішеним
До брам,
До скель
Тавразе й Ленкорана,
До вкритих золотом пустель.
Мов сили руського тирана,
Що кров'ю й зброєю росте
(Орлові кігті роздирали
Кавказ,
Вкраїну
І Польщу...)
Буранять хвилі
І не вщух
Козак у клекоті Уралу.
Уралу дикому не знать,
Чиї там груди
Крає де хтось,
Де під окровленим багнетом
У корчах пада сторона.

. . . .

Ідуть вітри із-за Тургаю,
Рокочуть в просторі.
І гул
Змішався з посвистом нагая
І трощить чахлий Саксаул.
Немов зове сама природа
Їх на одвічну боротьбу...
... Стоїть фортеця Оренбург,
Біда киргизькому народу...

**
*

Росії чорная рука
Тут креслить кров'ю
Нові грані—
Микола Перший на світанні
Своїх звитяг,
Кривавий кат,
Сукав петлю
Для смерти націй,
Бо «інородці» конче всі
Повинні твердо називаться
Землею одної Русі.

. . . .

Шевченко згорбився в задумі
Його не радує весна,
І над Уралом нависа
Хмарюка чорна.
Вітер дує,
З пісків, що вийшли
Із-під снігу
На буре сонце по весні.
...«О, вітре, вітре,
Діти нігде
Печалі тужної,
Як степ
Оцей киргизький;
Саксаулом
Одчай звалашений, росте
В риданнях вітрових і гулах».
Шевченко човна вигляда,
Що прийде з заходу
На хвилях
І принесе ту волю милу...
Проходять ночі і літа...
І знов фортеці
Дикий камінь,
Огидна муштра і печаль...
Поетові мана в очах,
Що він вже вільними руками
Здійма на ворога меча.
— Але то рокоти од брами,
Де ходить вічно вартовий.
Там воля
Здибалась з вітрами,
Не похиливши голови.

Ф. СІТО

ХНЬОКІН

Оповідання.

У першому розділі ми знайомимося з Хньокіновою біографією та з його вдачею.

Біографія мого героя надто довга й велика. Ісакові Ісаковичеві доводиться часто заповнювати чудернацько-великі анкети й він сердиться за це. Тимто і хочу я тепер обмежитися стислим занотовуванням:

Прізвище Ісака Ісаковича—Хньокін. Він народився і живе. Можу лише додати, що народився він випадково, бо мати його чекала зовсім не на нього, а на дочку... Ім'я дали йому таке ж, як і в батька, що кинув жінку ще перед пологами (тоді ще аліментної системи не було) і тижнів через два згодом (все ще перед пологами) несподівано помер...

Народився Хньокін так само, як народжуються й інші люди, не зважаючи на те, чи доведеться йому в майбутньому бути поетом, кравцем, чи урядовцем. Перші місяці свого життя він, як і всі немовлята, годувався від материних грудей, а згодом його почали вже напувати солодким чаєм, далі манною кашкою тощо.

Варто також зауважити, що коли Хньокін ще зовсім маленький був, він уже тримав пальця в роті і мріяв. Мати його пробувала пророкувати на це мріяння, що з її дитини виросте велика людина, геній; що так може мріяти лише дитина, якій ще з пелюшок судилося уславитись на ввесь світ. На жаль, вона, проте, помилилася, мати...

Коли Хньокін мав за плечима вже 16-річний стаж життя на світі, трапилась тоді у тишебов [1]) така пригода: Хньокін сидів у бет-гамедриші [2]) і молився, до нього підійшов рабин, покликав його убік:

— Це ти син померлого Іцик-Бера?

— Еге,—здивовано відповів Хньокін.

— Ой,—засунув рабин обидві руки за перезок і вирячив очі вгору, до стелі,—царство йому небесне Іцику-Берові!.. Праведний еврей був... І такий, напевне, і ти будеш, га, голубе?..

З того часу й до сьогодні ходить мій герой на тишебов завжди у шкарпетках із тугою на обличчі. І скільки в установі не годиться так, одягає він того дня пантофлі й приходить в них на роботу, але ж удома він цілий день у шкарпетках.

Загалом кажучи, Хньокін не вірить у бога. Це тільки раз на рік—тишебов.

***

Ісак Ісакович. Відтепер я більш не прозиватиму свого героя—Хньокін. Працював Ісак Ісакович в установі, що була, як і всі подібні установи

[1]) Тишебов—еврейський піст. [2]) Бет-гамедриш—синагога, де також вивчають талмуд.

того часу, велика й розбухла, як тісто... себто на кожному кроці можна було натрапити на службовця з столиком. Один службовець щільно біля одного, немов приліпившись. Коли в такій установі потрібно розв'язати якусь важливу справу, мусиш спочатку довго блукати серед лісу фальшивих усмішок, суворих вуст, маленьких голівок, як огірки; великих лисин, мов місяць; зморщених облич, як у старих шваль, що шиють савани. Лише тоді приходять до довгого завідателя, Карла Карловича, що чемно зустріне вас з постійною тонкою усмішкою на вустах і з своїм великим черезом. Карл Карлович тоді відішле вас до Ісака Ісаковича. Коли вже ви щасливо досягли до Ісака Ісаковича, будьте певні, що вашу справу, бог дасть, розв'яжуть...

Ісак Ісакович був серед старих службовців такий непомітний, як непомітна миша, коли вона вистромляє одну тільки голівку з нори...

Ісак Ісакович був низенький, з маленькими оченятами, маленьким носиком і великим ґудзиком на кінці носа, з довгими вухами та маленькою лисою головою.

Мешкав Ісак Ісакович у великій столиці, що вдень і вночі гуркотіла синіми «Фіятами» і рухливими «Фордами». Присмерками місто мерехтіло у блакиті; в театрах ставили дешеві оперетки, де багатії закохуються у бідних Марієт і Сільв... У музик-холах негарні жінки виконували гарні танці; у цирках бігали прудкі кловни в червоному вбранні дияволів, легкі, мов голуби, з рогами й без сердець; по клубах відпочивали втомлені робітники й молодь за газетою, за шклянкою чаю, за пінг-понгом, пляшкою пінявого пива і за шахами з королями, королевами й офіцерами.

Це у присмерки.

Удень місто гуркотіло молотами й гембелями. На кожній вулиці будували високі будинки, асфальтували тротуари, брукували шляхи.

Місто гуділо сиренами своїх могутніх заводів і фабрик. Місто співало по радіо українських народніх пісень, співало голосно й смачно, як їх співають дівчата й парубки присмерками, десь у зеленім гаю... Місто гомоніло від веселого гармидера, тільки Ісакові Ісаковичу це все було таке далеке, як острів Ява, як річка Місісіпі і як Біробіджан...

Установа, де служив Ісак Ісакович, була пухнаста: вона мала назву: «Пух та пір'я». Ісак Ісакович служив там за реєстратора; він реєстрував ріжні листи, що надходять і відсилаються з установи.

Вся установа була загорнена в пух і пір'я; то й добре було установі, добре і зручно лежати в пір'ї, як зручно лежати старій бабусі на великих перинах...

Установа мала свої філії в ріжних містах і містечках; вона експортувала цілими партіями пух і пір'я: гусяче й куряче, провадила ріжні операції.

Ісак Ісакович нічого не знав про всі ці операції й не повинен був знати. Він знав тільки свій власний облізлий стіл, стілець, свій каламар і перо.

Ісак Ісакович завжди одвідував всі загальні збори своєї установи і сидів до кінця, навіть тоді, коли розглядали останній пункт «поточних справ» і всі службовці стоять уже біля дверей, щоб утекти... Він покидав загальні збори лише тоді, коли голова об'являв, що збори закінчились, коли всі присутні вже зникали, а вартові гасили електрику, щоб марно не горіла.

Ісак Ісакович завжди сидів мовчазний, наче його там зовсім не було. Він ніколи не брав слова, ніколи не заперечував проти будь-якої кандидатури, крім Євсея Моісеєвича, що про нього буде мова далі.

День крізь день просиджував Ісак Ісакович у своїй установі рівно 6 годин, а інколи й більше. Як тільки приходив на роботу, він перше за все зиркав оченятками, чи не трапилось щось за ніч; далі він сідав за свій низенький обшарпаний стіл, присував до себе ногами кошика, куди треба було кидати порожні конверти, брав у рота перо, щоб не забути куди поклав його; далі він починав проглядати й записувати листи у великі засмальцьовані книги.

Досить часто доводилося Ісакові Ісаковичу довго замислюватись над листом; в таких випадках він виймав перо з рота і клав його за праве ухо, щоб можна було помітити його лівим оком (на праве око він щось недобачав), підпирав голову обома руками і дивився на листа так довго, як молодий письменник на свій перший друкований твір; коли літери перетворювались на хвилі й упливали з очей і думок, Ісак Ісакович лише тоді схоплювався, що листа адресовано зовсім не до його установи й він марно загубив стільки часу... Довго дивлячись і міркуючи над листом, у Ісака Ісаковича починали боліти очі та розбухало чоло, так неначе хлопці грали з ним у горіхи і кожен почастував його кількома шутками, цибульки дав йому на лоба...

Траплялося, що Євсей Мойсеєвич, з яким він працює за одним столом, «зненацька» прогулювався своїм ліктем по паперах Ісак Ісаковича, хитав при цьому стіл і стягав кілька листів, чи перо. Тоді зчинявся великий галас... Ісак Ісакович кілька годин поспіль бігав по установі, розкинувши руки, як гусак крила, і шукав перо, що лежить якраз на його столі, але приховане паперами. Ісак Ісакович проклинав тоді ввесь світ:

— Оцей нікчема, грубіян!.. Хіба ж не знає він, що коли ще пацаном був, я вже керував установами... (ніхто цього не знав). Хіба не знає він, що коли він ще був у матері в утробі, я вже...

До речі, слід зауважити, що перо в установі «Пух та пір'я», як і в багатьох подібних установах, відігравало велику ролю, службовці, а надто Євсей Мойсеєвич мали звичку, загубивши десь своє перо, «стягати» його у когось іншого.

В установі не любили Ісака Ісаковича так само, як він ненавидів всіх службовців, крім завідателя. Останнього Ісак Ісакович страшенно боявся... Але він тремтів перед Карлом Карловичем лише поки той був завідателем. Коли б він не був більше завідателем, Ісак Ісакович сміливо говорив би:

— Карл Гонерман (вже більше не Карл Карлович), оцей нікчема... теж мені завідатель! Не вартий він і понюшки табаку, а теж лізе керувати!..

Але ввесь час, доки Карл Карлович ще завідатель, Ісак Ісакович намагається перший піймати «доброго ранку», що його кидає Карл Карлович на порозі всім службовцям,—Ісак Ісакович перший відповідає «доброго здоров'я!». Решту службовців Ісак Ісакович ненавидить дуже, і, маючи нагоду, дивиться ззаду, як той сидить на стільці і чи не вилазить йому волосся з голови...

Одну людину він найбільше не любить—це вбиральниця Клара, що має надто довгого носа і що повинна була б, на думку Ісака Ісаковича, мати трошки коротшого язика... Завжди, коли вона проходить повз його стіл, вона гучно сякає носа й навіть не розтирає ногою... За це сердиться страшенно Ісак Ісакович і жує кілька хвилин, як корова, слово «культура» з трьома окликами і кількома крапками.

До рис Ісака Ісаковича належить іще:

1. Читаючи книжку чи газету (і те й те дуже рідко) Ісак Ісакович має звичку притулятися зовсім близько тілом, носом, обличчям і обома очима до книжки, немов він завжди шукав наслідків державної позики і вже наперед бачив перед очима великий виграш.

І —

2. Знайомлячись з людиною, Ісак Ісакович завжди йде їй на зустріч усім тілом і штовхає її своїм животом, аж доки та непомітно примушена посунутись трохи назад або вбік...

**
*

Ісак Ісакович має також дружину, але немає дітей. Причини цього відомі всім співробітникам і тому не варто цього повторювати. Автор ще хоче згадати, що Ісак Ісакович взагалі не любить дітей, не зважаючи на те, що ми всі вважаємо дітей «за квіти комунізму».

Дружина його була тиха, але вона мала надто гучний голос, що дуже дратувало її чоловіка. Взагалі ж вона була тихенька, як голубка, вона ніколи не втручалася в його службові справи, хоч Ісак Ісакович часом багато про них розповідає. Особливо багато розповідав він їй, траплялось, про Євсея Мойсеєвича, що має погану звичку закидати часто ненавмисне (Хньокін твердо переконаний, що навмисне) ліктем його перо,—тоді він примушений кілька годин безупинно бігати по установі, шукати перо. Адже ж не можна йому губити марно робітний час, бо коли б, боронь боже, побачив Карл Карлович, він мабуть сказав би, що Ісак Ісакович байдики б'є і як це можна навіть подумати, що він, Ісак Ісакович, байдики б'є?... Він також розповідає своїй дружині, що вбиральниця Клара зовсім його не поважає... Але дружина завжди перериває Ісак Ісаковича диким вигуком, бо набридло вже день-у-день вислухувати скарги на Євсея Мойсеєвича і на вбиральницю. Отож, починає вона своїм верескливим голосом:

— Іцик! Іцик! Іцик! (тричі).

— Годі! Годі!! Годі!!! Годі!!!! Годі!!!!! (п'ять разів).

— Коли я вже не хочу більше слухати, чуєш?! коли мене вже верне од цього, бачиш?—Його дружина теж мало читала літератури як єврейської,

так і руської. І її не обходило: черемха розцвітає в аліментах, чи в чомусь іншому...

Ім'я її було Єнта. була вона тиха, як голубка. Жило подружжя тихо й лагідно, і коли вони іноді сварились, то це теж було не з важливих родинних справ, а з дрібниць. Приміром, Єнта завжди зауважувала чоловікові, що йому щось надто швидко обриваються ґудзики на його вбранні. Коли це було влітку, він мав для неї досить конкретну відповідь:

— Спека тепер, Єнто. Спека тепер...

Коли ж це було зимою, він теж мав для неї цілком конкретну відповідь, що взагалі продають тепер в робкоопах таке вбрання, що ґудзики обриваються за півгодини, а шви розлазяться вже другого дня... Отак майже жодних сварок не було в подружжя, якщо не рахувати окремих випадків, коли Ісак Ісакович був у страшенно опозиційному настрої до своєї жінка, а вона до нього. Це трапляється між жінкою й чоловіком.

У другому розділі ми зустрінемося з нашим героєм у сквері, на театральному майдані поміж двох пам'ятників і там ми з ним попрощаємось навіки.

Країна вчора й позавчора увечорі причепурилась, прибрала вулиці й над кожним будинком повісила червоні прапори.

Країна вчора й позавчора увечорі гомоніла, на головних вулицях нові трибуни майструвала, оздоблюючи трибуни вітами ялинок, простягаючи над будинками згори донизу на всі боки стрічки ріжно-кольорових лямпочок, щоб вони, лямпочки, линули в далечінь і мерехтіли серед темряви.

Місто шуміло вчорашнього вечора, електричне світло лилося святково на всіх вулицях. Могутні заводи й фабрики ще вище випинали свої шиї й оглядали місто з усіх боків.

Швець сьогодні обгорнув у червоний папір черевик, що його завжди виставляє у вітрині; шапкар причепив до своїх кашкетів червоні стрічки; крамниці розташували серед свого краму у вікнах червоні лямпки, а посередині—портрети проводирів. На найвищих будинках міста крутяться великі ріжнобарвні вогненні кола, що мерехтять. А всередині—дві великі цифри: «Десять років».

Десять років Жовтня.

...Установа «Пух та Пір'я» влилася в загально-міську процесію, що сьогодні заповнила всі головні вулиці.

Ісак Ісакович Хньокін ходив поруч Євсея Мойсеєвича. Він замислився про велике свято, що його святкують сьогодні в країні й дійшов такого висновку:

— Сьогодні велике свято Жовтня,—правда. Жовтень зробив з малих—великих, а з великих—ніщо. Правильно. Трест «Пух та Пір'я» керує всіма своїми установами?—Так. Наказує всім їм робити: так і так—правильно. Карл Карлович керує трестом «Пух та Пір'я»,—так. Наказує всім як робити—правильно. Але хто такий справді сам Карл Карлович? Що він, примі-

ром, Карл Карлович без установи? Чи, приміром, що таке установа без реєстратора?

Ось для прикладу надіслав трест «Гусяче сало» трестові «Пух та Пір'я» велике замовлення минулого року на пух і пір'я і хоче на наступний рік поновити ті ж саме умови, що минулого року, але стоп!.. забулися номера...

До кого звертаються тоді, га? До Карла Карловича? (він не зобов'язаний пам'ятати кожного номера, а надто, ще ті, що місяць тому), до Розалії Марковни? (До речі, ви не знаєте її. Вона тут за секретаршу. Висока така, з кучерявим волоссям, з десятьма манікюреними нігтями і двома чорними оченятками—ох, оті оченятка!.. Але це неважно, бо Хньокін однаково не помітив тих оченят...). Ні, до Розалії Марковни теж не звернуться, бо вона зовсім цим не цікавиться...

Тоді до кого ж?

Ясна річ, що до Хньокіна. Він негайно покладе перо за праве вухо, перегорне кілька старих канцелярських книг і вже бурмотітиме переконливо: «Зараз, зараз, ще хвилинку...» і за кілька хвилин пошукавши, вигукує він знайдений номер з великою радістю, немов винайшов він щось страшенно важливе:

— 12.135!

І Хньокін негайно бере ручку з вуха і надписує на клаптику паперу старанно, щоб кожна цифра сяла:

— 12.135.

Хньокін виступав отак замисливщись, а Євсей Мойсеєвич випадково помітив (він завжди одразу помічає такі справи), що у всіх службовців «Пух та Пір'я» сяють на грудях червоні стрічки й тільки у Хньокіна ні. Євсей Мойсеєвич зразу ж штовхнув сусіда під боки:

— Дивися, Хньокін очевидно зовсім не радий з такого свята... Він не хоче, очевидно, начепити червону стрічку...

І зараз же покотилося по рядах:

— Йому байдуже, радянська влада, чи...

... І коли Карл Карлович повернув назад свою голову, Хньокіна немов довбня по голові вдарила...

— Не чіпайте його, не глузуйте з нього,—шепнув Карл Карлович сусідові,—скажіть йому лише, нехай начепить червону стрічку... Не годиться так...

І коли ці слова, переходячи од одного до одного докотилася кінець-кінцем, до Хньокіна, він прибитий зовсім, почав поволі відставати; він повернувся до установи, щоб взяти червону стрічку, яку він там вчора наготував у шухляді, та забувся взяти.

Але довго довелося Хньокінові стукати в двері своєї установи, бо всі співробітники вийшли того дня на вулиці святкувати велику річницю. То й простояв Хньокін отак до вечора і, побачивши, що ніхто йому не відчиняє, подався додому...

Увечорі місто виблискувало багатьма фарбами: червоними, синіми, зеленими...

Увечорі місто освітлювалось смолоскипами, ракети злітали високо, переливаючись райдугою, але Хньокіна це все не захоплювало... Хньокіна страшенно образила пригода з червоною стрічкою. Хоча все це, правду кажучи, дрібниця, але все ж... хіба ж знати, як люди можуть це розтлумачити!—«Коли він не носить червоної стрічки на грудях, він напевне ще з колишніх білогвардійців, або контр-революціонер»... І, отак, повертаючи додому, Хньокін заблукав у сквер...

***

Тут ми зараз винесемо потрібну бутафорію і поставимо стрілку на «9».

Праворуч ми повісимо місяць. Хмари ми трошки нахилимо, щоб Хньокінові здавалося, що на небі лежать високі гори. Ми сьогодні попросимо також усіх «Гапок», отих гарних, симпатичних сільських дівчат, що їх таким некрасивим ім'ям прозвало місто—ми сьогодні попросимо їх усіх залишити сквер, бо тут повинен тепер перебути Хньокін і мріяти про що йому заманеться...

Сквер порожній і темний, як порожньо і темно у великій залі театру після спектаклю. «Гапки», оті прості, симпатичні хатні робітниці, що приваблюють завжди червоноармійські серця, їх сьогодні якраз тут немає,—через те, сидить сьогодні Хньокін на самоті поміж двох пам'ятників.

На календарі: листопад, на годиннику: «9», а Хньокінове обличчя вкрите дивним серпанком мрій. Чоло йому при цьому зморщене, очі вирячені, немов би він чогось шукав, шукав чогось такого, що його не можна намацати руками.

Хньокін пройшов кілька разів ввесь сквер, але нікого не зустрів. Він ходив від одного пам'ятника до одного і все не знав, що роблять вони тепер у сквері—оці двоє бронзових людей... І раптом він зупинився біля одного з них. Він побачив книжку в його руках, йому здалося, що це зовсім реєстраційна книга. Людина ця в житті напевне була уславленим реєстратором... І серце Хньокінове тьохнуло з великих радощів, що він знайшов хоча одну людину, перед якою може розповісти про наболіле серце.

І Хньокін розпочав говорити до пам'ятника, розповідати про все, що робиться у них в установі «Пух та Пір'я» та в хаті. Коли Хньокін відчув, що людина, до якої він говорить, мовчить, не перебиває його, він почав ще більш розказувати і з самого початку,—з того, що він працює в установі «Пух та Пір'я», біля одного столу з Євсеєм Мойсеєвичом, який має звичку зачеплювати ліктем всі його папери і засовує їх кудись разом з пером.

Коли Хньокін переконався вже напевне, що людина, до якої він говорить, зовсім мовчить, він ще більше розбалакався, почав поволі вихвалятися, що Карл Карлович обіцяв йому, якщо йому пощастить поширити установу «Пух та Пір'я», поставити Хньокіна на завідателя всієї реєстратури і тоді вже всі прозиватимуть його тільки по-батькові — «Ісак Ісакович» (бо тепер всі просто його звуть за прізвищем — «Хньокін». — Хньо-

кін, іди-но, Карл Карлович тебе кличе!..). Тоді йому не доведеться вже сидіти цілий день на одному місці, а ходитиме він, поклавши руки в кишені, ходитиме й плянуватиме, плянуватиме й наказуватиме... Коли Хньокін вилив все, що було на серці, він подався додому страшенно радий, що його вислухали до кінця (до речі, вперше за все його життя!)...

І коли Хньокін подався додому, бронзовий пам'ятник усміхався, що натрапив на таку чудну людину, здається на старого знайомого... І бронзовий Гоголь замилувався з гарної прозорої української ночі...

Перекл. з євр. мови *Є. Райцин.*

ТЕОДОР ОРИСІО

ПАРОДІЯ

Сава Голованівський

Там
за бугром
сидить поет
І пише
віршо-
вінігрет.
А там,
позаду десь,
за ним
Мереживом
над містом
дим.
І пише він
з ясним
лицем
Поезії
про місто
це.
Й думки
поетові
прості:
Куди б
ці вірші
однести.
Бо віршів
отаких
чимало
Було вже
в харківських
журналах.
...Та вже
десятого
рядка
Виводить
стомлена
рука.
І... раптом...
настрій
увірвавсь.

Пісня про поета Ікс

І наш поет
перелякавсь.
Заблимав
жах
йому в очах
І він
схилився
і зачах.
В поета Ікс
весь настрій
станув,
Як ранку
літнього
тумани.
Неначе
в оксамиті
мли
Думки
поета
одцвіли.
І як
мітичний
той Ікар
Помер
майбутній
гонорар...
Без почуття,
думок
і слів
Став Ікс,
як п'яний,
на землі.
А як же він
хотів
ото
Зробити
вірш
рядків
на сто...

М. ТРУБЛАІНІ

ВЕЛИКИЙ РЕЙС

Частина перша*)

ВОДАМИ ТРЬОХ ОКЕАНІВ

IV. Страшніші за чуму. Біля пам'ятника Лессепсу. Під міцною „охороною". Лейтенант поліції. Характеристика короля Фурда. Традиції фараонівських часів. Між двома частинами земної кулі. Ізоляцію пошкоджено. Суец у бінокль. Білий? Українець? Зникнення кочегара Міхова. Перші подихи пекла.

Море заховалося в темряву ночі, коли перед нами блиснуло сяйво Порт-Саїдського маяка. «Літке» тихо посувався наперед, легко з інтервалами хлюпаючи водою. Пасмо світла вибігало далеко в море, робило коло і захопивши своїм оком заховані в темряві пароплав і довгі мертво-непорушні хвильорізи, ховалось по той бік діяметру.

Дзвінок машинного телеграфу з капітанського мостика переказав у машину наказ зупинитись. Лихтарем викликали лоцмана.

В далені крізь темряву, коли завмирав прожектор, несміло визирали вогники Порт-Саїду, що вабить нас невідомістю завтрішнього дня. Ранком ми оглядаємо місто з палуби пароплаву. В перспективі одкривався єгипетський беріг з невисокими двох-трьохповерховими будинками й довгою косою—хвильорізом з пам'ятником будівничому Суецького каналу Фердінанду Лессепсу. В бінокль можна було розглядіти вивіски над будинками, перехожих і велосипедистів, могутню фігуру Лессепса на монументальному постаменті, купальні вздовж берега по той бік хвильорізу, хвилі морського прибою та купальщиків. Останнім ми заздрили од щирого серця. Нам не тільки не можна було купатись і взагалі наближатись до міста, але навіть заборонено одвідати наш же радянський пароплав «Азнефть», що стояв тут же на якорі у Порт-Саїді. Крім «Азнефті» тут були «Новоросійськ» та «Ілліч». Останній стояв разом з нами у Стамбулі. Потім він нас перегнав, а тепер ми знов його наздогнали. «Ілліч» ішов у Джеду з радянськими мусульманами-прочанами. Наша команда мала чимало знайомих серед команди «Ілліча», кортіло зазирнути туди, щоб перед далекою подорожжю перекинутись хоч декількома словами із земляками. Але Порт-Саїдські поліцаї були невмолимі. Лише з великими труднощами вдалося дістати дозвіл на перевіз на борт «Азнефті» хворого кочегара Абібулаєва, який дістав запалення легенів і його треба було одпровадити додому.

Зійти на беріг було дозволено тільки капітанові, з умовою, що його весь час буде супроводити поліцай.

*) Див. „Молодняк" № 7 і № 8 ц. р.

Нема чого скаржитись, єгипетські поліцаї таки добре нас охороняли. Біля нас безперервно плюскались дві поліцайські шлюпки, невпинно стежачи, щоб ніхто не підплив до борту «Літке». Крім них кілька червоних поліцайських фесок стирчало на пароплаві. Вони досить безцеремонно вешталися по коридорах, палубах та більших помешканнях пароплаву, раз-у-раз зазираючи до камбузу чи буфету, де на різних жаргонах та за допомогою «фіґлів-миґлів» вимагали, щоб їх частували ікрою. Ми були певні, що вони просять паюсної ікри. Але наш буфетчик Случанов пояснював їм руською мовою:

— Дудки!—І з неохотою частував «церберів» ікрою, та не паюсною, а... поганенькою баклажанною.

Але «цербери» не одмовлялися й од баклажанної, жеручи її з величезним смаком і майже облизувались.

Нікого, крім лікаря, що нашвидку перемацавши у нас живчики й одмітивши у книжці, що на судні все гаразд, негайно зник, та шінчандлера до нас на судно поліцаї не пустили. Були ще вантажники вугілля, але в даному разі, вважаючи на посилену поліційну охорону, вони в рахунок не йшли.

Найефектніший був велетень поліцай у білих штанях, чорному сердуці та червоній фесці. Його обличчя брунатного кольору свідчило за тубільне походження. Незалежна і впевнена поведінка та жулікуватий погляд зеленкуватих очей говорили за те, що ми мали справу не з звичайним тупуватим поліцаєм фелахом, а з авантурником трішки вищого ступня. На поганому єврейсько-німецькому жаргоні, в перемішку з англійськими словами, він посилено намагався встряти з нами в розмову. Не вважаючи на діялектичні труднощі, за допомогою англійського словника та нашого куцого запасу німецьких слів, ми розбалакались з шановним поліцаєм.

Він почав з політики. На запитання—чому нас не пускають на беріг? ми дістали відповідь:

— Більшовики. Аґітація.

Потім ішов дифірамб англійцям, їх силі, мудрості та спритності. Велетень у поліцайській фесці умлівав од захоплення англійцями.

— А як же єгиптяни, вони ж мусять бути тут господарями?

Але наш поліцай був надто невисокої думки про останніх. Він докладно пояснив нам, що єгиптяни дурні й їм крім товстої баби та гашишу нічого не потрібно.

— Король Фуад?—І наш співбесідник іронічно посміхається. — Енґліш—додає він, беручи пучками двох пальців кінчик свого величезного носа і ворушить ним.

Цей рух очевидно мусив значити, що король Фуад І багато не вартий, бо англійці водять його за носа.

На запитання, хто він є, поліцай набундючується і заявляє, що він лейтенант політичної поліції. Він навіть згоджується сказати скільки він одержує на місяць. Дрібниця—32 фунти.

Ми недовірливо переглядаємось і один з нас зауважує руською мовою:

— Бреше!

Лейтенант поліції цікавиться знати, що сказав цей гер.

— Чи не тямить він часом по-російському?

— Цей гер здивований такою низькою оплатою вашої праці—єхидно відповідає один з наших півнімців.

Але очевидно пан лейтенант руської мови таки не тямить, бо їх ввічливість і запобігливість не зменшуються. Він продовжує розповідати нам про Порт-Саід. На його думку, ми багато не згубимо, не побачивши цього провінціяльного, нудного міста. Тут близько ста тисяч людности, поганеньке вар'єте, багато нудних єгиптян, ослячий трамвай—і він показав нам листівку з фотографією Порт-Саідського трамваю,—і справді, у вагони міської конки запряжено ослів,—це все, що є у Порт-Саіді.

— До речі, для чого у вас зброя?—ні з того, ні з сього запитує поліцай.

— Яка зброя? Жадної зброї у нас нема.

Але він не хоче вірити. Йому докладно відомо, що у нас є зброя і взагалі на всіх радянських пароплавах є багато зброї. Він зрештою згоден повірити нам, що у нас немає зброї, але це його дивує.

Пан лейтенант на деякий час залишає нас, щоб поїхати до міста, відкіля обіцяє привезти нам англійських, еспанських та єврейських газет, фотографії міста та монети Палестини й ближчих арабських держав.

В час його відсутности, шінчандлер, що знає декілька руських слів, інформує нас про лейтенанта поліції. Шінчандлер не чув нашої розмови з останнім і хоч відповідав на наші запитання неохоче, але очевидно правдиво.

— Чи цей великий поліцай є офіцер політичної поліції?

— Так, він служить у політичній поліції, але зовсім не є офіцер. Звичайний жандар з тою лише перевагою, що знає дві чи три мови.

— Правда, що він одержує 32 фунти на місяць?

Шінчандлер сміється.

— Не знаю, але гадаю, що більше п'ятнадцяти лір, жодна поліція йому не заплатить.

— А хто він за своєю національністю? Єгиптянин? Араб?

— Здається еврей, але напевне не знаю.

«Лейтенанта» поліції було викрито у брехні. Хоч відносно свого заробітку в 32 фунти на місяць він можливо й не на багато збрехав, коли зважити на один з розділів його прибуткового кошторису—хабарі.

Коли капітан в супроводі його зійшов на беріг і звернув з нашими листами до пошти, то «лейтенант» запропонував йому або пройтись з ним у поліцію і там оддати листи, або заплатити йому фунт стерлінгів і за це зможе одержати дозвіл здати листи на пошті. Довелось дати йому хабаря

Очевидно, вдячний капітанові пан «лейтенант» привіз нам зі всього обіцяного лише шість двопенсових листівок з фотографіями Порт-Саїду і рішуче відмовився од плати за них, вимантивши в обмін коробку радянських цигарок.

Решта поліцаїв, крім арабської та англійської мови, не знали ніякої. Вони були дубуваті фелахи, що крім ікри та своїх прямих обов'язків боронити нас од цікавих поглядів єгиптян, більше нічим не цікавились. Четверо з них куняли в човнах, один заснув у кріселку в червоному кутку, де було досить темнувато, бо в іншому разі наші фотографи обов'язково б його зфотографували, інші тинялись по спардеку між кормою та півбаком.

Лише один з них зацікавився—куди йде наш пароплав. На його запитання капітан відповів, що «Літке» йде в рейс на острів Врангеля. Бідний фелах очевидно з цього приводу пройнявся до нас глибокою повагою, надзвичайно серйозно хитнув головою і спитав.—А як його здоров'я? Розуміючи під цим небіжчика барона Врангеля, що нещодавно дав дуба. Після цього він гукнув на кількох чорномазих вантажників вугілля, що з'явились на спардеку, і замислився. А в той час на верхній палубі біля півбака над люком до трюму та вугільних ям, стояв стовп вугільного пилу із страшенним гармидером та дикими зойками чорних вантажників. Уперше мені доводилось бачити робітників, що працюють під доглядом п'ятихвостки *).

Чорні, жахливо худі, нещасні, майже несхожі на людей, вони прибули до нас ранком разом з вугільною баржою. До того вони працювали цілу ніч, вантажачи пароплав, що стояв недалеко від нас. Очевидно, найбільше їхнє бажання, було—виспатись. Вони ховались у всіх закутках палуби, між канатами, під шлюпками, під трапами й упавши там як попало, підклавши руку під голову, а то й не підкладаючи, засипали. Вони були схожі на мерців. Здавалось, «Літке» був завалений трупами. Але п'ятихвоста нагайка підіймала ці трупи на ноги. Ви могли побачити звироподібного араба, що безупинно хлестав цих мерців по спині, животі, обличчю, голові й хрипло вигукував, мабуть, арабську лайку. Але були такі, що продовжували мертво лежать навіть під ударами нагая. Тих доглядач штовхав ногою і з рештою примушував підвестись. Байдужі й злякані, вони наче вівці, шарахались униз до люка, до баржі.

Мішок за мішком перебиралось вугілля з баржі у пащу нашого трюма. Біля люка, на бухті манільського тросу сидів доглядач і пантрував за тим, щоб кожного вантажника, який плигав у люк або вилазив відтіля, оперезати нагаєм. Спосіб підвищення продуктивности праці для Єгипта, мабуть традиційний ще з часів фараонських. А між тим, у Єгипті існує профрух. У Порт-Саїді та Суеці близько 25 тисяч робітників, об'єднаних в профспілку робітників Суецького каналу. В цьому районі англо-єгипетська поліція надзвичайно боїться комуністичної пропаґанди і вживає щонайрішучіших «профілактичних» засобів.

*) Нагайка.

Але умови праці, хоча б суецьких вантажників, є найкращий паливний матеріял для революційної пропаґанди.

Узявши 200 тон вугілля, наприкінці дня рушили вузьким фарватером Суецького каналу. Перед виходом у канал пройшли повз «Азнефть» та «Новоросійськ». На їхніх щоглах було знято три кольорові прапори: Ф.Г.М.—Бажаємо щасливої плавби. На нашій щоглі їм у відповідь з'явились прапори—Ш.П.Т.—Дякуємо вам. Довго махали шапками, руками й хустинками, поки зникли геть з поля зору. І тоді відчули себе одірваними, далеко од батьківщини, в руках байдужого лоцмана англійця і чотирьох поліцаїв, єгиптян.

Просто перед нами вузька смуга води, ліворуч і праворуч жовті пустельні смуги піску, а далі знов вода. Ми пливли між двома частинами світу: Азією та Африкою. Пливли поволі, малою ходою й оглядали краєвиди каналу. Праворуч Африка, ліворуч Азія. Праворуч біля самого каналу вузька смуга високої трави впеpемішку подекуди з пальмами, оточує сошу та залізницю, що йдуть поруч каналу. Далі—пустеля з оазами. Праворуч сошою пробігають автомобілі. Ось пролетів експрес у складі кількох пульманівських вагонів і швидко зник у далені. А ліворуч лише пустеля й порожньо потяглися рудуваті піски.

Часами вздовж каналу зустрічаємо охоронних патрулів. Вони стоять поодинці в траві на певній відстані один від одного, байдужими, нецікавими постатями.

Ось ми зупиняємось. Назустріч іде пароплав. «Літке», як і кожен пароплав, що йде в напрямку од Середземного моря до Червоного, мусить звертати зустрічним. За допомогою човна і робітників узятих з Порт-Саїду, підтягуємось до африканського берега і пришвартовуємось. Наш кіль майже торкається дна. Для сучасного пароплавства канал мілкий. Він має тільки 27 футів глибини, а тепер нерідко зустрічається осадка на 35 футів. Ми стоїмо, ждучи зустрічного. Це, велетенський трьох'ярусний, двотрубний пароплав. Він проходить за кілька десятків футів од лівого борту «Літке». «Англієць». Очевидно з Індії. На палубах біля пляншерів кілька постатів у білому. Наверху леді й джентльмени, нижче мабуть матроси.

Ми на найкоротшому водяному шляху між Англією та її найбагатшою колонією—Індією.

Цей канал одно з велетенських досягнень людської техніки і в той же час,—могутній чинник економіки. Це один з тих перехресних світових шляхів, що за гегемонію над ними борються світові держави.

Щоб оцінити значення Суецкого каналу, треба пригадати той величезний морський шлях з Европи до Азії, що його доводилось проходити кораблям у минулому сторіччі. Треба було обігнути весь величезний материк Африки, щоб досягнути Індії чи Китаю. Така подоріж забирала силу часу й величезні гроші. Те, що раніше забирало місяці, тепер обмежується лише днями. Весь морський рух між Европою з одної сторони і Китаєм та Індією з другої, пішов через Суец. За даними не зовсім свіжого довідника, що знайшовся на «Літке», довідуємось про таке: року 1907 через Суецький

канал пройшло 5000 суден з тонажем 15 мільйонів тон та 231 тис. пасажирів, року 1914 пройшло 4082 судна з тонажем в 19 мільйонів тон, а року 1923—4612 судно з тонажем в 23 мільйони тон.

Зрозуміло, що англійці в той чи інший спосіб, захопивши територію по обидві сторони каналу, цупко тримають її в своїх руках за допомогою хоча б того самого маріонеткового короля Фуада.

Ми обмінювались думками про англійську гегемонію та політику на Сході, поки поважний, дородний «Англієць» просунув повз нас і зник у вечірніх сутінках в напрямку до Порт-Саїду. Спереду вирисовувались обриси нового пароплаву і «Літке» стояв на місці, чекаючи на нього.

На соші з'явилось невеличке, двохмісне авто. Воно зупинилось, порівнявшись з нами. Чоловік і жінка, що були в машині, повернули голови до нас і очевидно з цікавістю розглядали «Літке». Лоцман з мостика гукнув щось до них. По короткій розмові з лоцманом, діставши, очевидно, всі потрібні відомості, авто покотилось далі.

Ми сиділи на спардеку, на бухтах тросу та канатному ящику, вбирали в свої легені прохолоджене вечірнє повітря й розмовляли про те, чи можна втекти на беріг. Один фантастичний плян змінювався другим. Але були й цілком реальні.

— Нехай тільки смеркне. Скільки тут... Найбільше хвилина самої тихої, повільної плавби.

— І що ж ти там робитимеш?

— Та хоч єгипетською травою попасуся й зо-два листки з пальми принесу.

— А може з поліцаєм познайомишся.

— Та й так подружиш, що з на півроку там залишишся.

Нашу розмову перериває один кочегар з таємничим виглядом. Новина. Виявилось, що, не вважаючи на найпильнішу ізоляцію, на пароплав прибула контрабанда. В каютах і кубриках уже демонструвався єгипетський крам.

Контрабанда прибула на лоцманському човні. Шість чорношкірих матросів лоцманської команди, ховаючись од поліцаїв, пропонували з-під поли шалі, хустки, сорочки, листівки з краєвидами Порт-Саїду та Суецу, порнографічні фотографії, паскудний шоколад та сигарети. Дещо їм пощастило продати—головно сигарети та кілька хусток. Торг ішов погано. Наша публіка мало купувала. Замовити щось путнє цим крамарям було важко. Вони не знали навіть англійської мови. Рухи пальцями, руками, ногами, малюнки з подертої книжки—все пішло в ход, але нашим контрабандистам було не підсилу це зрозуміти й лише самим терплячим і спритним матросам щастило пояснити, цим напівнеграм, чого треба.

Стомлені рухливим і одночасно непорушним днем люди швидко засинали під зоряним єгипетським небом. До речі, воно здається нічим не різниться од нашого. «Літке» стояв пришвартований товстими кінцями *) до берега, пропускаючи зустрічні пароплави. Потім одшвартувався і рушив да-

*) Кінці—канати.

лі на південь. Потім знов швартувався і знов ждав. Ми просувались надто поволі.

Ранком, другого дня, коли я прокинувся, ми проходили одним з озер, що їх перерізує канал. Береги каналу відступили на значну відстань, але фарватер позначений баканами *) залишався вузьким. Час-од-часу нам доводилось зупинятись, щоб пропускати уже остогидлі за ніч пароплави. На африканському березі було видно невисокі гори, що круто спадали на наш бік. Все частіш з'являлись мальовані пальмові оази, канави з водою та маленькі станційки приміського сполучення каналом.

Канал прокинувся од сну і крім велетнів-пароплавів, що йдуть з далекого моря, тут загули мотори невеличких баркасів, захлюпали грязюкою велетенські землечерпалки, перекидаючи десятки тисяч пудів мулу з дна каналу на величезні баржі, що вже вивозять цю грязюку геть відціля.

Наші контрабандисти вже очевидно порозумілись з поліцаями і вільно на їхніх очах розложились на столах і матроських койках зі своїм крамом, забувши для чого існує лоцманська команда. За ніч вони очевидно встигли піти на беріг і привезти ще різного бараxла, уперто намагаючись витягти у наших моряків усі дрібні гроші, що залишились од Стамбулу. Вони поспішали закінчувати свій торг. Ми наближались до Суецу.

Після дев'ятої години, в бінокль угледіли місто, далеко на африканськім березі. На фоні гір багато величезних білих цистерн, а ближче до нас покрові будівлі, пристань з багатьма човнами й катерами. Відціля з палуби нам здається, що місто розбито на три цілком окремі частини. Перша тут біля пристані, друга он там біля цистерн і третя—геть убік суходолу роздалась темно-сіруватим трикутником.

Жодних надій на те, що тут нас спустять на беріг, не може бути. Взагалі капітан сподівається простояти на Суецькому рейді не довше як одну годину. І коли, розминувшись з японським пароплавом, що пройшов у канал, ми кинули якор, поліцайська шлюпка була од нас ближче, ніж за чверть милі.

Сонце пригрівало й дехто став агітувати за купання. Було б приємно зірватись з палуби пароплаву головою вниз, у море і глибоко пірнути, щоб сполоскнутись у спідній холодній воді. Охочих було багато, але повідомлення про те, що тут є акули, у більшости охоту відбило. Поки ми диспутували чи є тут акули чи нема, поліцайський катер пришвартувався до нашого борту й четверо поліцаїв у фесках та форменних кашкетах швидко зійшли сходнями, що боцман їх лише встиг спустити, навіть не протягнувши кінець замість поручнів.

Три єгипетські фізіономії й одна абсолютно не єгипетська глянули на нас, здіймаючись трапами до капітанської каюти. Та четверта нас зацікавила. Це не був англієць. Про останнє свідчили карі очі з чорними смужками брів на засмаглому, м'якому обличчі з характерним слов'янським носом і хтивими губами. Трохи вищий, середнього зросту, стрункий, він про-

*) Бакани—плавучі морські знаки на якорях

ходив повз нас твердою, військовою ходою, уважно, допитливо дивлячись кожному в обличчя, наче відшукуючи щось потрібне або знайоме. Вигляд його робив враження, наче він прислухався до кожного слова позаду.

— Білий.—Не витримав хтось серед натовпу кочегарів.

— Собака...—почулось збоку.

— Облиш, почує.

— Ну й хай чує.

Здавалось, що поліцай ледве-ледве випроставсь, зупинився на півсекунди й міцніш стиснув щелепи, за секунду вже був далі біля нижнього мостика.

— Почув стерва.

— Даю голову на одріз, що це колишній поручник.

— А я певен—звернувся до мене Сашко—що це українець, еміґрант. Морда хахлацька, нєт спасенія.

— Ну, хлопці, не розпускай пельки, бо цей чорт мабуть по-нашому тямить.

— Та, що я його боюсь? Овва!

Дискусії про четвертого поліцая припинились, коли старпом дав наказа усім шикуватись на спардеку. Поліцаї мали перевірити, чи ніхто з нас не втік у каналі. З капітаном усі паперові формальності вони закінчили швидко і тепер залишилось нас перерахувати.

Сонце вже припікало, палуба нагрілась і розтоплена смола приставала до підошв. Люди ховались у затінок, а ті, що не вміщувались під навісом, з неохотою виходили на сонце, обтираючи хустинками, рушниками, а то просто рукавом, спітнілі обличчя. Стали у два ряди. Поліцаї тупими вилупленими баньками слідкували за нами. Володимир Михайлович перераховував людей. Здається не всі. Він знов перераховує. Не вистачає трьох.

Кілька чоловіка побігло по палубах, каютах, кубриках, у машину. Вахтенний на мостику і двоє людей біля машини залишились на своїх місцях. Їх здіймати не можна. Один з поліцаїв пішов перевірити, чи справді вони є.

Нарешті останній момент перевірки. Товстий, низенький поліцай у фесці перераховує людей. Він бурмоче щось незрозуміле для нас, рукою одлічує по два, доходить до краю шереги, робить гримасу на обличчі, підбираючи зморшки чола догори, і знов починає перераховувати. Не вистачає. Перераховує втретє. Слідом за ним іде старпом і теж рахує. Ні, одного таки не вистачає.

— Хлопці, кого нема?

Мовчанка. Кожен намагається пригадати когось, що його не бачить. Пригадують то одного, то другого. Здається такого то нема, але на перевірку виходить, що кочегар став з другого флангу серед матросів або матрос серед кочегарів.

Нарешті перераховує сам капітан. Вісімдесят шість. Троє на вахті. Виходить вісімдесят дев'ять, а мусить бути дев'яносто. Поліцаї підозріло зиркають один на одного, наш комсклад схвильований, тривожний ток пробіг

по команді. Костянтин Олександрович невдоволено бере в руки журнал із списком команди й починає викликати за списком одного за другим.

Перший, він же капітан—є. Другий—є. Третій—є... і пішло. Один по одному відкликались матроси й кочегари проходячи повз поліцаїв.

Пройшло десять, двадцять, тридцять..., а відсутнього за списком не знаходили. П'ятдесят, шістдесят, вісімдесят. Що таке? Поки всі є. А кого ж не вистачає? Чи може, рахуючи, помилились?

Капітан прочитав останнє прізвище.

— Єсть!—і останній кочегар пройшов повз капітана й групи червоних фесок.

— Що за чорт?..

У Олександра Олександровича, що стояв поруч капітана, од здивування очі мало не полізли на лоба.

Але капітан перегорнув ще сторінку й знайшов, останнє прізвище за списком.

— Кочегар 1-ої кляси Міхняєв, есть?

Мовчанка. Справді, Міхняєва не було. Це молодий кочегар, комсомолець, що його взяв «Літке» останнього дня як ішов з Севастополя. Нічим він особливим досі не одрізнявся і тепер підчас перевірки ніхто про нього навіть не згадав, поки за списком не дійшли до його прізвища.

— А де Міхняєв? Хто його бачив?

Бачили вночі на вахті, але після того щось ніхто не міг пригадати чи був він у кубрику, чи ні.

— Шукать Міхняєва. Оглянути всі кубрики, каюти, коридори, машину, кочегарку, вугільні ями.

За капітанським наказом майже половина команди розбіглась по пароплаву розшукувати Міхняєва.

— Міхняєв! Міхняєв!

Гукали по всіх закутках пароплава. Але Міхняєва не було. У нас уже з'являлись найрізноманітніші підозріння про його долю. Може впав за борт? Але як же так, щоб ніхто не чув і не бачив. А може на беріг махнув уночі, коли проходили канал. А може... Та мало, що приходило в голову.

А хтось з кочегарів спіткнувся біля шлюпки. Зирк, а під шлюпкою Міхняєв хропе.

За десять хвилин поліцаї залишили «Літке», лебідка підняла якор і ми вже розвеселені останнім інцидентом, рушили в море. В Червоне море.

Не знаю, чому це море зветься Червоним. На мою думку йому б більше личила назва Англійське колоніяльне озеро, або й це ще краще—море-пекло. Оточене з усіх сторін великими пустелями Азії та Африки, що розпалені тропічним сонцем, це море має славу самого гарячого моря земної кулі. І саме тепер, коли сонце, перейшовши екватор з півдня на північ, у своєму зеніті наближається до тропіка Рака, в цьому морі починається найбільша спека.

Ми наближались до тропіка. Опівдні сонце стояло високо над обрієм, топило смолу на палубах і піт з наших тіл. Ніччю 29 квітня, коли підходили до Суецу, температура була+23°. Того самого дня за годину по відході з Суецу вона досягла+27°, другого дня+25,5 і тієї ночі не падала нижче+25°. У вугільних ямах, де працюють кочегарські старшини та кочегари другої кляси, було+30°.

Уночі стояли на вахті в одних трусах і із страхом говорили, що жде нас найближчими днями коли «Літке» потрапить під прямовинне проміння тропічного сонця. Це ж поки були перші подихи пекла.

Напередодні першого травня ми спостерігали зграї летючих риб, що виплигували з-під самого носу нашого красуня «Літке» й летіли над хвилями, щоб впірнути в найближчому гребні. Окремі з них пролітали 30-40 і навіть до ста метрів.

Кілька хлопців хвалились, що бачили акулу.

Ми готувались зустрічати перше пролетарське свято у морі-пеклі.

V. МОРЕ—ПЕКЛО

Лист до друга. Серце пароплаву. Вісті з пустелі. Риби-птахи. Під сузіррям Південного хреста. Зникнення тіні. На трубах вентиляторів. Місто з арабської казки. Баб-ель-Мандеб. Колонія на кратері. Нові пасажири. Брили, кепстен, кавуни та ананаси. Корок з пивної пляшки. Нащадки лицарського ордену. Свіжий вітер.

Я писав листа своєму другові. Уривок з нього подаю тут, бо вважаю, що він добре характеризує святочний настрій у гарячий день першого травня року дванадцятого од Жовтневої революції на «Літке» під тропіками у Червоному морі.

«Учора вночі, коли я стояв на вахті й милувався хлюпанням води біля бортів та фосфоричними вогниками моря, час-од-часу слідкуючи за обрієм, згадав, що за яких півгодини настане перше травня. Десь там, далеко, за тисячі верстов відціля, ілюмінований сьогодні Харків з шумним святочним натовпом, дзенькотом трамваїв і тяжким гудінням бегемото-подібних автобусів. Завтра зранку густі колони веселих демонстрантів потягнуться вулицями нашої столиці до аеродрому.

Матрос, що стояв поруч мене, здається, думав приблизно те саме, що й я.

— А зрештою—промовив він—ми краще відчуваємо свято, ніж вони, там, дома.

Я з ним погодився, перевівши погляд од моря, де тільки-що кривою лінією в напрямку до форштевня шебатнулась акула, на всипане зорями небо. У нас, здається ніколи не горять так ясно зорі, як тут. Фосфоричні іскри у хвилях доповнюють картину. Навколо вода, вода й вода. Але туди до обрію зараз вона більше схожа до поля. Уявляєш собі, пізно, увечорі, коли зовсім смеркне, буваєш у полі і намагаєшся вдивитись туди, у вкриту темрявою далечінь.

Коли б на кілька хвилин гребний вал перестав крутити винти, а циркуляційна помпа подавати воду за борт, навколо запанувала б тиша.

Ген туди праворуч залишилась Африка, що вчора ми бачили її береги, а ліворуч, уже на другий день, як зник рудуватий аравійський беріг. Лише спека нагадує про наше географічне положення.

Сьогодні мали святочний обід з ліпшим вином, чудовою білою булкою та десертом з пирога з відповідними написами на ньому.

Надвечір, коли трохи спала спека, у червоному кутку скликали загальні збори. Коротенька доповідь і потім вечір самодіяльности. Грали на піяніні та гітарах і взагалі розважались як хто вмів.

На спардеку під вікнами червоної каюти тулилось кілька обмазаних машиністів та кочегарів, що втікли на кілька хвилин з вахти зазирнути сюди. Не вважаючи на те, що ми (я того дня працював у машині) були замазані як чорти і бруднили все навколо маслом та потом, до нас приєднувались й інші вільні од вахти, що втікали з червоного куточка од духоти. Тут під вікном було краще стояти, дихати свіжим, легесеньким бризом, що долітав з Африки, зазирати то в вечірні сутінки над морем, то до святочно освітленої каюти й милуватися музикою нашого Самійленка».

Ми послали привітальні телеграми до Москви, Севастополя та Одеси. Це були останні радіограми, що їх прийняли од «Літке» наші чорноморські радіостанції. Того ж дня зв'язок з радянськими радіостанціями було припинено. Наша півторакіловатка, що за своїм паспортом могла зв'язуватись лише за чотириста миль, тепер показала спроможність зв'язуватись за півтори тисячі миль.

Тепер кінець телеграмам по сім копійок слово. Починаючи з другого травня до другого червня, ми не мали безпосереднього зв'язку з радянськими станціями.

Кожен день ми віддалялись од своїх берегів усе далі й далі. Щодня о дванадцятій годині вночі вахтенний штурман підраховуючи дані лага нараховував нових двісті п'ятдесят—двісті сімдесят миль.

Щодалі то все збільшувалась спека. Ранками на сонці термометр показував $+40^{\circ}$. Ночами температура була $27-28^{\circ}$ і лише тоді, сидячи в одних трусах на палубі, ми трохи відпочивали од спеки. Вода в морі мала температуру чаю—30°-31°. Але найгірше було в машині—серці пароплаву та ще гірше у його шлунку—кочегарці.

Тут, у ці дні почались ті страшні п'ять тижнів нашої подорожі, що привели машинну команду «Літке» до Владівостока змученою і захлялою до останнього.

Дві залізні драбинки, одна над одною, ведуть до машини. Вище залишаються шість залізних великих парових циліндрів, а нижче, куди простягли свої поршні й шатуни машини, між пустотілими колонами, що підпирають циліндри, невеличкий майданчик. Троє вахтенних машиністів та один з механіків завжди тут.

Гуркіт двох могутніх машин і дрібна стукотнява помп заповнюють помешкання.

Тут на плитах температура 45. Голі, лише в трусах та з пов'язаними кишеньковими хустинками головами, із заллятими потом очима, шпортаються

тут машиністи, то підливаючи масла у капельниці рамового підшипника, то розводячи сколотину, поволі ллючи воду з відра на бугелі ексцентрика, то покручуючи коліщата біля циркуляційної помпи чи донки, як тут у нас її звуть. Ось Яша, машиніст другої кляси, лапає рукою мотильовий підшипник, засовуючи руку між щокою та шатуном, який здається, бігає з божевільною швидкістю і готовий враз розчавити, роздробити руку всією силою двохсотпудової ваги, колінчатого валу. Мотиль припікає пальці. Яша одсмикує руку і в нього на долоні залишається масний шар сколотини, що зрештою не одрізняється од поту, який вкриває все тіло Яші й капає з його рудої бороди. Волков бризкає водою з залізної спринцовки на масні паралелі головного сполучення, потім бере маслянку з маслом і ненароком обливає себе машинним маслом, але він того не помічає. Спека забиває памороки. Велетень Галкін стоїть під вітрозейом, заплющив очі, підняв голову догори і, здається, віддав би не знати що, щоб тільки постояти під хвилею палубного повітря зайву хвилину. Сюди тиснуться всі машиністи, коли тільки є вільний час. Довжелезний мішок протягнуто відціля ген, аж над дахом адміральської каюти вище рівня капітанського мостика. Гостроверху шапку над цим мішком зроблено так, щоб вона захоплювала в нього вітер, —а вітер віє навіть у найгарячіші і штільові дні од руху пароплаву,—і посилає його в машину.

45° це на плитах. А на гратах, що йдуть вище, паралельно плитам, куди машиністам доводиться лазить, щоб змазати та довідатись до куліс та головних сполучень, там темпер. +55°+58°. У вітрогонках вона досягає 60°. 2-го травня один з машиністів поліз міряти температуру на котлах. Він ледве звідтіля зліз, там було +75°.

Та робота у машині була раюванням у порівнянні з тим, що робилось лише у двох кроках од лівобортного телеграфу за залізними дверима до кочегарки. Кочегари мають рацію коли звуть своє помешкання пеклом.

Ми йшли під п'ятьма котлами. П'ятнадцять топок щодня знищували чотири тисячі пудів вугілля, щоб підтримати в стані окропу п'ятнадцять тисяч відер води. Кожні три години три кочегари підвозили залізними тачками, з вугільних ям, п'ятсот пудів вугілля, а інших п'ять кочегарів перекидали ці п'ятсот пудів у п'ятнадцять розпалених пащ у топках. Стара конструкція топок та котлів вимагала каторжної праці, що з нею ледве справляються старі, досвідчені й витривалі кочегари, а не то, що наш севастопільський молодняк.

У вузьких, високих помешканнях і ще вужчих і низьких проходах між котлами нема чим дихати, крім вугільного пилу й розпеченого повітря, що разом із газами виривається з топок, коли їх відкривають, щоб закидати вугіллям, підламати залізними пудовими ломами жар або перед здачею вахти трішки почистити одну сторону. Напіводягнені, чорні од вугілля, обіляті потом, з попеченими ліктями, плечима, з червоними од огню й пилу очима, із знеможеним виразом облич, кочегари сиділи й лежали біля своїх топок. З гуркотом вкочується тачка, вантажена чорними грудками вугілля, робить поворот і висипається перед топкою. Тоді на руки натягуються та-

кі ж брудні і здоровенні рукавиці, відчиняються засуви на дверцятах топки, відчиняються й самі дверцята. З топки дме розпаленим повітрям градусів у вісімдесят і примушує одсовуватись од неї далі. Лопата загрібає півпуда вугілля й воно летить у глибину топки на розпалену червону груду і враз міняє свій колір, ніби раки в окропі.

А коли розпалені маси скоксованого вугілля починають скипатися, його треба підломлювати тяжкими залізними ломами. Загострений кінець іде глибоко в вугілля по колосниках. З усієї сили натискують руки й груди на лом і коксована розпалена маса й вогонь спалахує з новою силою й іскри сиплються з топки.

Коли кочегар виходить на палубу і стомлений падає на матрац, простелений на бухтах манільських канатів і затуляє вії, в очах знов відновлюються іскри полум'я й розпалений жар топки.

У темних вугільних ямах, де легені забиває вугільний пил, температура—близько п'ятидесяти. Тут працюють кочегари другої кляси, що подають вугілля до топок. Вони працюють найбільше. Жодної хвилини відпочинку в бункерах та ямах. Подати вугіль до ями, з ями навантажити на тачку, підвезти до топки, вивезти шлак. І це все—одна людина на шість топок. Професія моряка-кочегара, моряка-машиніста тяжка й вимагає багато, а дає часто—дуже небагато. У таку саме спеку, коли море подібне на гаряче желе, своїм виглядом наганяло сонну нудьгу на палубну команду, а в машині на півсотні градусів розігріта ртуть уже не притягала уваги машиністів. Яша, підливаючи масла в капельницю куліси, засліпленими од поту очима запримітив якесь страховище, що застрягло на замасленому сколотиною залізному поренчі.

Яша виявив максимум терпіння, що його дозволяла спека, і витривалости, що була можлива в невеличкій клітці біля куліси. За кілька хвилин страховище було в хустинці серед машиністів під вітрозеєм. Обережно витрушене з хустинки в цупких руках Волкова, страховище прибрало вигляду здоровенного трав'яного коника сіруватого кольору. Завдовжки він був щось із п'ять сантиметрів і завширшки од спини до живота з сантиметр.

— І відкіля він тут узявся в морі?

— Може з Суецу або Порт-Саїду веземо?

— Здох би досі—авторитетно заявив механік Торба.

Справді, велетенський коник був живий і намагався таки добре тріпатись.

Волков засміявся. Це було видно по його очах. Звук заглушала машина, а щоки заливав піт. У нього з'явився геніяльний плян.

— Хлопці, везімо цього чорта з собою на Врангеля. Коли потрапимо в кригу, покажемо його вченим, що будуть з нами, і скажемо, що там піймали. Потім мовчатимемо поки знов не повернемось до Владівостоку.

— Саламандра—засміявся машинний смазчик.

— Єсть?

— Єсть.

По цій ухвалі Яша витер руки клоччям і одніс коника нашому біологові Багрову.

— Єгипетська саранча—була його діягноза.

Вона попала до нас з пустелі, залетівши далеко в море. З ними це трапляється.

А нагорі хлопці милувались з риби, птахів, їхні зграї попадались частіш і частіш. Бувало, що вони зривались з води кількома десятками й навіть до сотні, мчали на своїх прозорих крильцях над хвилями й пірнали далеко од судна.

Якось ранком електрик розповів, що одна залетіла до нього в каюту через ілюмінатор і він, пошкодувавши її, викинув назад у море. Ми були лихі на старого за його м'ягкосердість. Адже нам так кортіло розглянути її. Вовки заспокоювали нас, запевняючи, що в океані риби—птахів буде ще більше й вони не раз залітатимуть на палубу. З кожним днем небо дарувало нас новими сюрпризами. Вечорами полярна зірка з'являється все нижче й нижче над обрієм. З'являються нові зорі, а одного вечора мою увагу притягло кілька зір над південним обрієм. Безперечно вони були нові. Лікар Шатров поздоровив мене з сузір'ям південного хреста. Воно справді схоже на хрест, хоч і не зовсім правильної форми.

Другий сюрприз небо принесло 3 травня. Ми згубили тінь. Сонце стояло над нами в зеніті, його проміння падало одвісно й людина стоячи майже не мала тіні, бо тінь від власної голови приходилась якраз під п'ятами власних ніг.

Ранком того дня мені було дано роботу. На нижньому мостику треба було обшкрябати од залишків фарби вентилятори й заново їх пофарбувати. Спочатку здавалось, що це надзвичайно легко, але коли, видряпавшись на верх труби вентилятора, став оббивати його шкребкою, то пе.еконався, що в даному разі це було навіть дуже важко. Обмазаний сажею з середини труби, я підставив свою спину під сонячне проміння й енергійно почав обшкрябувати й оббивати фарбу. Але сонце жодної уваги не звертало на мою працьовитість. З дев'яти ранку почало так припікати, що коли об одинадцятій вахтенний штурман, побоюючись, щоб зі мною не трапилось сонячного вдару, в останнє рішуче запропонував мені залишити вентилятор, то я, злізши на палубу, переконався, що шкіру на моїй спині хоч ще не запалено, але вже перепалено.

Серед дня з лівого борту помітили землю й незабаром у сильний морський бінокль можна було розгледіти біле місто. Білі будівлі збіглись над морем і вежоподібними мінаретами здіймались д'гори. Відсутність жодного руху, лише обриси казкової панорами нагадували художні ілюстрації до книжок з арабськими переказами.

Це була знаменита Мокка. Порт. Радіостанція. У нашому довіднику не було нічого про неї. Лише пригадалось запам'ятоване здавна, що Мокка відома своєю кавою.

— І здається бомбандируванням з англійських літаків, коли Англія хотіла приборкати Ємен.

Мокка входить до складу, чи не єдиної, справді незалежної арабської держави на Аравійському півострові: імамату Ісмена, що має договір про дружбу з СРСР.

— Давайте звернемо. Адже єдине місце, де нас пустять на беріг.

— А знаєте, як зветься імам Ісмену?

— Кому це потрібно!..

— А ну, скажи!

— Яхья-Хамід-Аль-Дін - Мотаваккі - Ібн-Ахмад-Аль-Дін-Муххамед-Мансур-Ібн-Яхья-Хамід-Аль-Дік.

— Та ну?

— Слово чести. Ось записано.

— Справді «арабське» ім'я.

Білі лялькові будиночки й маніфест Мокки відступали все далі й у бінокль ледве можна було роздивитись. В останнє припали до своїх біноклів щасливчики, що ним заволоділи, і Мокка зникла, заллята сонною, оливяно-сіроватою водою моря.

Ми підходили до Баб-ель-Мандебської протоки. Пройшли Петім, де раніш передбачали зупинитись. Тепер вона була одмінена. Замість Петіму ми йшли до Адену, де мусили брати воду та бункеруватися вугіллям. Ми раділи з цієї зміни, бо маленький маловідомий острів нас не міг так цікавити як Аден. Про Петім нам було відомо лише: придбаний англійцями ще року 1875, він має величезне стратегічне значення, дякуючи своєму положенню в Баб-ель-Мандебській протоці. Площа його обчислюється в 13 квадратових кілометрів. Населення на ньому—200 чоловіка. Радіостанція й, очевидно, фортеця.

Біля Петіму ми зустріли два англійських військових кораблі й, чемно розминувшись з ними та зфотографувавши круті береги острова, вийшли в океан.

«Літке» наближався до Адену й ми готувались до мусонів, що ними нас залякували ще в Севастополі.

Ранком другого дня були в Адені. Чорні, круті базальтові гори, кратер колишнього вулкану, що існував тут в доісторичні часи, повстали перед нами в своїй грізній красі. Білий хрест, шпиль сигнальної щогли та височезні чорні стріли радіостанцій на горах, над невеличким білим містом біля їх підніжки над берегом моря. Далеко, по той бік бухти, на плескуватому березі білими крапками розмічено намети військових частин. Там, здається, стоїть аденська повітряна ескадрилля, одна з багатьох, що їх має англійський уряд в Аравії.

Знов поліція, шіпчандлер та вантажники. Поліцаї чорні й білі. Чорні, худі, страшні з довгими витягнутими до колін руками, в одязі не то божевільних пастухів, не то негритянських царків з чотками на грудях—так виглядають тубільні поліцаї. Це, здається, берберійці. Нам рішуче заборонено сходити на беріг. Нашим кочегарам це зовсім не подобається. Маленьке біле місто вип'яте до моря білими цистернами з написами «Standart oil» з вуличкою, що простяглась понад морем і зникає десь за цистернами

і знов з'являється між ближчими будинками, доступне усім цим поліцаям, вантажникам, маленьким човнам, що вештаються і пропонують нам рибу, багато офарблених омарів та маленьких макак, і недоступне, не дозволене нам,—дратує. По палубах і кубриках ідуть чутки, вигадувані найбільш нетерплячими. Мовляв, скоро пускатимуть. Хтось запевняє, що для цього треба стояти два дні. А один, що знає, як сказати англійською мовою—«скільки» та лічбу до десяти, після довгої балачки з чорним поліцаєм, який теж, мабуть, ледве тямить по-англійському, повідомив нас, ніби поліцай нічого не має проти, коли б ми зійшли на беріг, лише потрібно дозвіл начальства. Але начальство дозволу не давало. На беріг знов зійшов лише капітан.

— Є пропозиція,—почулось у кочегарському натовпі, коли шлюпка з капітаном підійшла до берега,—як повернемось додому, то найрішучіше агітуватимемо за те, щоб у наших портах на беріг пускати команди англійських пароплавів за винятком комскладу.

— Єсть.

Дискусію припинили торговці. Більш як десять човнів з'явилось біля судна. За півгодини корма була завалена сигарами, сигаретами, ананасними консервами, поганенькими фабричними килимами зі східніми мотивами у своїх визирунках.

Найбільшу увагу всіх притягали мавпи. Маленькі, довгохвості, із зляканими очима, вони міцно тримались за шию своїх господарів. З писком і криком перейшли дві макаки у власність нашої команди, залишаючи своїм господарям декілька шілінгів.

Це були самець і самиця. Його зараз же було прозвано Миколою, а її Машкою і обох посажено до великої клітки, яка залишилась од свині, купленої в Севастополі й зарізаної десь у Середземному морі.

Наші нові пасажири були великі вітрогони й збиточники. Пізніше вони наробили декому з нас чимало шкоди, тим самим розважаючи інших. Аденські крамарі великі шарлатани—це вони блискуче довели, заправляючи величезні ціни за ріжне барахло й після торгу оддаючи за ціну, втричі меншу. Не можна сказати, щоб вони були дуже сумлінні, розмінюючи нам шілінги по вісім пенсів, або підсовуючи пачку аденських краєвидів з попсованими листівками, замасковуючи їх цілими.

Але це не припинило торгу. Найбільше нас вабили до себе ніжні золотисті банани з їх солодким м'яким м'ясом, що так нагадує нашу диню, ананасові консерви приємно кислуваті на смак—чудовий придаток до обіду—та круглі метальові коробки з пахучим англійським кепстеном для люльок.

Та більше й не було на що витрачати нашої валюти. Команда одержувала лише половину зарплати чужоземною валютою, а багато на таку суму не купиш.

Замовили, правда, кілька білих англійських шлемів, що такі зручні для тропічних місцевостей. Їх привезли нам без мірки—на одного надто великий, на другого дуже малий—і здерли вдвічі проти їх вартости в місті. Але

тепер ми могли фасонити. До цього часу такий шлем був лише в капітана.

Не знаю, чому не виробляють у нас таких шлемів. Вони мали б значне поширення. Коли для виготування їх обов'язково потрібно корок, то тоді звичайно справа інша, бо корок—продукт експортний і він влітає нам щороку в кілька мільйонів карбованців. Але знов таки ж головна кількість корку у нас іде на пляшки пивні, горілчані, винні, пляшки з лімонадом, квасом, содовою та різними мінеральними й штучними водами. У наших пляшках нерідко можна зустріти величезних розмірів корки. В азіятсько-африканському закордоні мені таких корків бачити не довелось. На кожну пляшку тут йде удесятеро менше корка, ніж у нас. У них пляшки затуляються бляшаною з міді закривкою, з тоненьким шаром корку з-під-споду. Така закривка дуже добре затуляє пляшку і в той же час легко одкривається за допомогою голівки звичайного великого ключа од дверей. За такої операції, ця закривка цілком зберігається і її можна знов використати, в той час, як наш корок, просвірчений трибушоном, викидається на смітник. Коли б ми перейшли на систему таких закривок, то змогли б і заощадити валюту, й почати виробляти коркові шлеми, що їх, безумовно, потребують південні частини нашого Союзу.

Запасшись бананами та ананасними консервами, покоштувавши аденських кавунів і витративши гроші на кепстен, грубі сигари та жовті ро̀би, ми були готові до подорожі через океан. Завантажений вугіллям, «Літке» знов глибоко вгруз у воду. Він був готовий перейти найдовшу і найнебезпечнішу ділянку нашого шляху. Правда, води в нас було мало. В Адені її не брали. Тут вона коштує великі гроші. Десь у горах влаштовано невеликий басейн для дощової води, і відтіля її беруть для міста. Зрозуміло, що пароплавів, охочих брати тут воду—небагато. Але наш стармех Гейн, давши наказ економити прісну воду в лазні, пральні та умивальниках, сподівався, що нам її вистачить до Сабангу. В крайньому разі можна було б зайти до Коломбо на Цейлоні. Більшість з нас була не проти цього,—або пустити в котли морської води, що правда не рекомендується, але в крайніх випадках цілком можливе.

Завдяки аденській гостинності, швидке прощання з колонією на кратері не викликало у нас жалю. Колонія на кратері—ця назва пасує до Адену і має як прямий так і переносний сенс. Колись у давні часи вогняні підземні сили, що стиснуті твердою поверхнею нашої планети виривались могутніми потоками лави все, що стояло на їх шляху. Нині полум'я гарячіше за розпалену лаву, клекотить у грудях пригнобленого тубільного населення, і коли могутні внутрішні сили піскової Аравії рвануть так, що розірвуть свої кайдани, це полум'я вибухне страшним вибухом, щоб спалити й знести геть білих англійських панів з їх чорними посіпаками. І смішно стає, коли подумаєш, що англійці хотять запобігти цьому, не пускаючи на беріг команди з пароплавів, що несуть червоні прапори з серпом і молотом у п'ятикутній зорі. Це, містери, вам не допоможе. Лише шіпчандлер мальтуріянець тепло розпрощався з нами. Сюди, в цей закуток земної кулі, доля закинула

кількох нащадків стародавнього лицарського ордену. Змінивши мечі й списи на рахівниці, метр та терези, вони перебиваються тут, хто чим може.

Ми вийшли в океан. Невеликим хвилюванням з білими шапками, погойдуючи пароплав з борту на борт градусів на п'ятнадцять, двадцять, нас зустрів свіжий мусонний вітер, що прорвався з-за островів Сокотри, що затуляли нас од величезних просторів океану з правого борту.

На великій мапі біля червоного кутка, червоним оливцем проведено лінію через океан од Аравії до Суматри, од Адена до Сабонга на віддалі 3400 миль, що їх ми мали пройти, не зайшовши в будь-який порт.



Про Шкурупія, як поета й прозаїка, зробити якісь певні й сталі висновки ніяк не можна. Він ще якась надто плутана і невиразна, як формально-тематично так ідеологічно, постать. Увесь його творчий шлях—це з одного боку енергійна й відважна руїнницька боротьба з застарілими і стабілізованими літературними засобами, з другого—вперте шукання свого власного творчого обличчя, спроби, експерименту, засвоювання. Але, як ми бачили, це шукання, спроби й експерименти часом були вдалі, а часом разюче безнадійні, запізнені й не оригінальні. У всякому разі, перед нами поет чималих можливостей, але як творча індивідуальність,—не остаточно сформований і не чітко виявлений.

Г. М.

АРСЕНАЛ

В короткій авторецензії на «Звенигору» О. Довженко назвав цей фільм «більшовицьким» — характеристика, що цілком пасує й до «Арсеналу», нової його роботи 1928 року. «Арсенал» не так продовжує, як стверджує лінію шукань попередньої роботи, від деяких із них відмовляючись, деякі знижуючи, частково лишаючись тим же суперечливим (подекуди в цій суперечливості навіть переконливим) фільмом. Розгляньмо коротко найхарактерніші його риси, частково користаючи з принципу порівняльної аналізи: «Арсенал» — «Звенигора».

Головна риса останньої — монументальна широчінь узятої теми — позначає й «Арсенал». Що правда, тема його—перший подих Жовтня на Україні та його «предісторія» — немов становить відтінок із теми «Звенигора», що намагається охопити сенс цілої історії України від стародавніх, легендарних часів і до наших днів мирного революційного будівництва. Критика частково закидала Довженкові цю монументальність, що рокована на схематизм; однак, навряд чи тут можна вбачати причину звуження теми «Арсеналу» в порівнянні до «Звенигори». Отже, кадрові збіги — в малюнках війни, повернення війська з фронту, нарешті спільність персонажів (Тиміш) — промовляють за єдність обох фільмів.

Щойно відзначена головна риса теологічно впливає й на композицію, сюжетне складання: обидві картини відмовляються від сюжету у вузько-авантурницькому, детективно-пригодницькому сенсі слова; і «Арсенал» — ще більше за «Звенигору». Тут же криється й запорука міцного єднання поміж фільмом і його українським глядачем: репрезентуючи етапи революції на Україні, режисер основними рисами, втілення (що про них докладніше — нижче) пропонує глядачеві бути найактивнішим співучасником у роботі і чи не вдруге—стисліше, компактніше пережити вже раз пережите. Формальне здійснення цього—мінімум титрів—написів—подекуди примушує навіть побоюватися, чи не звузив режисер зрозумілість фільму згаданим мінімумом тлумачень, чи буде ясний фільм глядачеві — неукраїнцеві, чи не потрібуватиме він у цьому випадку збільшення словесного додатку, що безперечно порушить лаконічну стислість досягнення.

Як же здійснюється композиція фільму, що відмовляється від сюжетности? Лишається: 1) хронологізм, як найголовніший стрижень подачі матеріялу та 2) спільність персонажів, що здійснює його єдність. Такий, приміром, голова ревкому, що фігурує в кінці І частини, кидає ґранату в

панцерник у VI частині і там же карає на смерть діяча-шовініста (кінцева сцена VI ч.). Така й постать Тимоша, що пронизує весь фільм, набуваючи значення героя. Поряд із цим варто відзначити, що класифікація дієвих осіб (властива сюжетному фільмові) на сюжетно-важливих (герої) і неважливих персонажів (статисти) модифікується, хоч і не зникає остаточно у фільмі безсюжетному, типу «Арсенала»: вага персонажів розподіляється тут рівномірніше і лише частота появи певної особи (в данім разі Тимоша) відокремлює її, яко «героя» (до характеристики персонажів доведеться ще повернутися в аналізі стилю, витрактування матеріялу фільму). Щоб завершити абзац., відзначаємо, що спільність персонажа формально здійснюється в повторі кадрів, що становить зовнішній засіб зв'язку безсюжетного фільму.

До головних композиційних принципів цього останнього — хронологізм та повторна єдність персонажів — додається в характеристиці «Арсеналу» ще конкретна риса, показкова для загального стилю картини: це — його кадрова мозаїчність. Її raisond'etre ясна: хронологічний принцип (та ще такого значного й насиченого історичного періоду, що його обрав О. Довженко) постачає надто багато матеріялу для тих $2\frac{1}{2}$ тисяч метрів плівки, що становлять межу фільму, «її ще не прейдеши». Принцип серійности, на зразок довжелезних американських series, тут очевидно не до речі. В наслідок і збудовано фільм різкими плямами, що сусідують між собою і в ритмічній тісноті кадрового ряду дають несподівані й блискучі, багатозмістовні й глибокі сполохи кіно-мови. Для прикладу досить пригадати хоч би першу частину «Арсеналу»: вибухи снарядів, загороди колючого дроту, нерухомі постаті-статуї жінок, спустілі села, «жарти» поліцая, поранений із нагородою — хрестом, зомліла жінка, що перед тим засіває поле і одразу ж Микола II, що немов на неї дивиться глибокодумно, пишучи «убіл ворону»— все це саме в зіставленні дістає своє значення, а—що найголовніше—критичне освітлення: все бо вершить німець, отруєний «веселящим» газом; його сміх, що переходить у спазму, а потім і корчі; нарешті, маска (та не обличчя), забитого в стані отрути, який дивиться з землі — ці кадри буквально незабутні, «впечатляють»: такого жаху війни екран ще не знає.

На перший погляд здається, що таке зіставлення кадрів-вислідів, кадрів, що концентрують величезні поклади матеріялу, здібне давати по суті лише статичне віддзеркалення процесу. І дійсно, вільність таких кадрових концентрів, що зліплюють масивне груддя матеріялу—епічна характером: синтез об'єднує, підсумовує довгі періоди часу, підносячись над ними, немов гостре кіно-око, що визбірує з матеріяльного багатства потрібні плями, освітлюючи їх яскравим променем синтезу.

Та не з самої статики складено фільм: це б суперечило динамічній суті кіно-мистецтва. Епічні картини режисер влучно прошаровує динамікою, що одночасно дає й тематичний зв'язок. Так статичну картину війни закінчено запитанням: «де ж ворог?», що за ним стоїть згадувана самодемобілізація, а значить, і фактичний кінець війни. Це ж становить логічний ступінь до II частини з її майстерно поданим «Крути, Гаврило». Не зважаючи на

рух потягу, епізод по суті статичний, але за ним іде надзвичайно цікавий монтажний кадр: салдати повернулися, одразу ж владно відчувається побут у запитаннях до дружини з «чужою» дитиною—«это», Wer Qui-і, нарешті, «кто», що показує Тимоша перед руським урядовцем (регресивно читач з'ясовує собі семантичну зміну цього «кто» в порівнянні до попередніх «батьківських» запитань). III частина знов епічно-статична та завершує її кадр жефу з боку Тимоша, — жефу, конкретизованого в його несхибному вирішенні «я—робочий»; епізоди цієї частини продовжено в IV ч. (картини з'їзду), але тут знову починається динаміка: на прохання голови уряду «голосувати за помилку» висловлюються проти — чорноморська флота, Донеччина, а звідси й—органічний крок до боротьби за радвладу, до тої динаміки, що вже не вщухатиме до кінця фільму (її компонент — повстання арсенальців), перебиваючися статикою-картинами обивательщини в місті (прислухання до кононади, одміна потягів) та подорожжю забитого арсенальця, розстрілом їх і ін.

Отже, щодо співвідношення статики й динаміки в фільму, останній чітко розподілено на дві частини: в першій переважає епос з динамічними прошаруваннями, — епос, що його внутрішню динаміку здійснює хронологізм, ритмічна послідовність у зміні картин; в другій, навпаки, динаміку розряджено статикою. Не можна не додати, що перша половина вражає незрівняно сильніше за другу: причину цього слід шукати, звичайно, не в зазначеному характері чергувань статики й динаміки, а скоріше в тому, що перша половина постачає значно чіткішу етапізацію матеріялу в часі, виразніші хронологічніші межі епізодів-картин; друга ж, виображуючи повстання Київського арсеналу, не має матеріялу для такої етапізації, пропонує зміну симуляних та несукцесивних картин, і чи не в наслідок цього менш виразна.

Оцінка композиційних засобів «Арсеналу» (особливо третього—мозаїчности кадрів) та співвідношення його епічної статики до динаміки щільно підводить до характеристики засобів витрактування матеріялу. З цього боку фільм цілковито реалістичний: від кожного кадру відгонить безперечною проворою, та сила його в тому, що фільм не бере цю правду «в лоб», а узагальнює її до степені міцної алеґорії та символу (останній ужито не в розумінні відповідного світогляду, а в сенсі ейдологічного терміну).

Прикладів цьому можна навести безліч — насамперед з І частини, де кожен кадр стає за проєкцію відповідного образного узагальнення. Хороший кадр, на жаль, титражний—слова Тимоша про потребу полагодити тормоза. Найліпший же приклад — кінцевий кадр фільму, що стає висновком із попереднього змальовання клясової боротьби: Тиміш, що його не можуть розстріляти прибічники петлюрівщини, не мов утілює тих леґендарних героїв, що їх і куля не бере. Такий відгук на народню поезію, водночас позбавлений будь якої містики, майстерно вершить фільм. Нарешті, відзначаємо, що реалізм, яко найголовніша трактувальна домінанта «Арсеналу», ніколи не знижується до непотрібного натуралізму, що його негативні приклади постачає хоча б «Трипільська трагедія».

Друга домінанта витрактовування матеріялу — сатирична, що розпочата машкарою мерця, отруєного газом: ця машкара сміється з жаху й безглуздя війни, з перших проявів шовінізму; і сміх цей лунає в змальовуванні «національної революції» на Україні, що з її діячів здерто брехливу машкару «національних визвольників»; погляньте лише на цей типаж: глитаї, захекані «прапорщики», кооперативні «наполеони» (з малої літери), гімназисти й куркуленки різного гатунку — увесь «чад» за назвою повісти Б. Тенети; всі ці «вельми шановні добродії» намагалися врятувати свою земельку (відповідні запитання селянина на з'їзді), владу («вілянси» агітатора на запитання, — чи можна вбивати офіцерів), затемнюючи очі робітництву й селянству, підмінюючи його справжні клясові інтереси — брязкотінням шовіністичних «гасел». Авторові цих рядків довелося бути свідком прокату фільму в одному з провінціяльних кіно-театрів: саме в середині IV частини дехто з глядачів, чудесно подібних до щойно показаних на екрані, облишив кіно з виявленням очевидного незадоволення — безперечний факт того, що картина «дійшла», жартований типаж допоміг «самовпізнанню» і «самопізнанню», сатира досягла мети.

Оцінка засобів витрактування (символічно-узагальнювальний реалізм та сатира) разом із засобом зовнішньої композиції (мозаїчність плями—кадру) одночасово характеризують і стиль фільму, що в ньому слід іще зауважити незрівняну лаконічну стислість кіно-мови, лапідарність у складанні шматків мозаїки. І—що найголовніше — простоту, яка лунає з першого ж кадру назви, позбавлено будь яких визерунків, що у випадках інших фільмів загалом вражають, яко несмак. Сюди ж прилучається відсутність довгих психологічних «буферів», що виконували б ролю переломінарного упередження: кадри чергуються рвучко; кожен новий крок несподівано вражає глядача. Єдине зауваження, яко «длиннота», викликає кадр «чи можна вбивати», що його тривання здається непотрібно й немотивовано довгим.

Всі ці стилістичні риси органічно захоплюють компоненти зовнішньої форми, і в першу чергу, монтаж, що саме й здійснює їх якнайкраще. Інше зіставлення кадрів — і все буде зруйноване. З цього з'ясовується органічне споріднення компонентів зовнішньої та внутрішньої форми «Арсеналу»: засоби першої не перетворюються на самоціль, а міцно підпорядковані художній цілеспрямованості цілого. В суто кінофікаційному пляні монтажу слід відзначити використання порціяльного його принципу (показ війни, катастрофа потягу) замість натуралістично-тотального; це ж своєю чергою дозволяє говорити про застосування до кіно-монтажу таких принципів суто-літературного імажинітивного побудування, як pars pro toto частина замість цілого.

Та не лише монтаж становить собою інструктивний момент «Арсеналу», цікаві пошуки режисера і в галузі титражу, написів, що їх деякі кіно-теоретики взагалі ладні вважати за Ахілесову п'яту кіно-мистецтва: головний мінус титру той, що часом він становить цілком самостійну лінію фільму, повідомляючи глядача про те, чого той аж ніяк не може підозрівати з зорового

матеріялу кадрів (прим. «Чикаго»); в цьому випадку допоміжня роля титру змінюється на домінантну; коли ж зважити, що матеріял титру—слово, то принциповий дисонанс поміж ним і специфікою кіно-мистецтва ще збільшиться. Шукання Довженка й спрямовано в напрямку органічного потверджєння упереджує титр: коли голова ревкому кидає в петлюрівський панцерник гранату, то це дає повну підставу для відповідного ворожого обвинувачення: «Ти перекинув нашу «вільну Україну». Що правда, цей титр, фіксуючи попередній учинок, не обмежується речовим значенням своїх слів: кожен розуміє, що перекинуто не панцерник, а цілу владу, і що перекинув її не окремий робітник, а ціла кляса; та ця символістична роля цілком у згоді коли титр упереджує своє матеріяльне обгрунтовання: цьому приклад — з узагальнювальним цілеспрямованням фільму. Гірше стоїть справа тоді, слова Тимоша про потребу лагодити тормоза, це безпосередньо виправдано дальшим кадром і знову ж цілком стоїть у згоді з загальним організаторським характером діяльности Тимоша, несхибної у свойому ідеологічному настановленні. Поза тим режисер дав спробу титрової розмови з непевними речами: фільм постачає цьому два приклади у розмові з кіньми, що немов беруть свідому участь у революційній роботі людей, і в кінці VII частини, де титри розмовляють із машинами, що позбулися своїх керівників: «Де коваль?» — «Немає коваля...». Нарешті, слід зауважити, що загальну кількість титрив зведено до мінімума.

Поруч із титражем і монтажем «Арсенал» ілюструє ще одну цікаву рису в роботі режисера — те, що руські кіно-теоретики узивають «обыгрыванием» кіно-актора. Справа в тому, що вага людини в кіно ще остаточно не висвітлена. Де-факто ця вага найчастіше є тотожня до ваги актора в театрі, з тією лише різницею, що кіно має змогу докладніше, детальніше показувати цю людину, наближаючи її до глядача різними засобами, що з них «крупний план» чи не найголовніший. Цей стан, що в ньому й досі порпається значна частина режисерів, само собою не можна вважати задовільним; робота найталановитіших із них спрямована, щоб відшукати нові боки людини, яко матеріялу в кіно-показі — це не театральний актор і не мертвий типаж американських зірок — «stars», — людина повинна обернутись в кіно якимись новими боками, відповідними до засобів кіно-мистецтва. Тут слід згадати вже раз названі нерухомі постаті жінок у І частині «Арсеналу»: їх пози статуй ново й оригінально проєктують село, придавлене тягарем війни; далі починається й рух, але це рух калік—не вільний, не живий і не бадьорий, а по суті пересування таких же нерухомо-закам'янілих скульптур. І раптом — злам: матір, що немає чим прогодувати дітей, б'є їх з горя й жалю і поруч, у тому ж нелюдському розпачі, б'є шкапу інвалід над убогою нивкою, що однаково його не прогодує.

Без перебільшення можна констатувати, що переказані кадри додають нові й цінні обертони до графіки жесту в кіно; до того ж і принцип паралелізму, що вже досить набрид у фільмі, використано в «Арсеналі» так само свіжо, органічно, з тематичним поповненням і ствердженням.

Єдина шкода — це фотографія, незрівняно чіткіша у «Звенигорі», що до неї наближаються в «Арсеналі» лише деякі з пейзажних кадрів (гай і ялинки взимку); це прикро поготів, бо навіть у суто-технічному операторському пляні помітна велика дбайливість — особливо щодо кута знімання: приклад — рух поїзду; останній не наближається прямо на глядача (це свого часу справляло великий ефект, особливо на «треті» місця, в «перших рядах» кіно-залу): його сфотографовано або згори, або ж ще краще — він перетинає екран по діягоналі, ідучи кудись угору і цим немов інтерпретуючи швидкість руху, інтенсивність прямування до домівок.

Підсумуємо все вищесказане. «Арсенал». О. Довженка становить безперечне досягнення української революційної кінематографії, так у пляні ідеологічному, як і формальному. Перший пакт характеризується чіткою робітничо-пролетарською ідеологією, втіленою в зорових кіно-образах; що правда, сила фільму нерівномірна: критична частина його (перша половина) сильніша за позитивну: вільна сатира на чад жовто-блакитництва вражають. У другому, формальному, пакті маємо загальне ствердження попередньої лінії шукань режисера, що просякає, як момент внутрішньої форми (тема витрактування матеріялу, стиль), так і зовнішньої (монтаж, титраж то-що).

Дальша риса загального значення з'ясовується з аналізи співвідношення поміж «Арсеналом» та «Звенигорою». Як зауважено на початку цього етюду, тематично «Арсенал» становить частину «Звенигори», в наслідок фільм справляє враження дещо незакінченого, бо тематично це так і є: користаючи з термінології німецької поетики, можна до цього фільму застосовувати терміна Ungeschlosene Komposition незамкнена композиція; справді, якщо сюжетний фільм потрібує зведення і з'ясування усіх ліній, то «Арсенал» розв'язується в широченному перспективному пляні: пролетаріяту, робітництва знищити не можна — ось безмежна Vista, що її відкриває останній кадр «Арсеналу», що стимулює надії на його продовження: зміцнення влади, могутній розвиток соціялістичного будівництва з його невідомим чинником, «Дніпрельстаном» — на це натякає й «Звенигора», це ж повинна розгорнути й нова епопея Довженка, що на неї має сподіватися глядач; так встановиться не серійність, а органічний зв'язок кількох картин, самостійних зокрема і глибоко, внутрішньо (мовляв, підземно) сполучених між собою. Глядачеві сподівання стверджує ще й зауваження про поділ «Арсеналу» на дві частини, що з них друга—слабша: не зважаючи на перспективний кінець фільму, глядач облишає кіно, вражений тими муками, що в них народжувалася нова влада; це зовсім не означає, що фільм потрібує в кінці поцілунку (дуже добре, що «Арсенал» позбавлений happy end'а в традиційному сенсі американських бойовиків). Але він потрібує тематичного балянсу, вже ствердженого й життям. Доказ цьому — така деталь: після катастрофи з потягом, Тиміш вирішує стати машиністом; глядач цього чекає, та не бачить: було б наївним припустити, що кадр лишився у фільмі через недогляд режисеру, чи як кінцівка, що завершує епізод із потягом— формальні витівки an Sich «Арсеналові» органічно чужі. Поперше, зга-

даний кадр гармонує зі згадуваною організаційністю ролі Тимоша, з його непохитним світоглядом робітника-хазяїна, який прагне власною рукою владнати розхитане життя; по-друге, цей кадр луною відгукується й до «Звенигори», де Тиміш — інженер; і по-третє, він стверджує глядачеву надію побачити Тимоша — «машиністом» не коротко, як у «Звенигорі», а докладно, на тлі будівництва, показаного не в трафаретно-заялозених маховиках, а розгорнутого на всю широчінь, відповідно до величі індустріялізації країни.

ГР. МАЙФЕТ

З УВАГ ДО ТЕОРІЇ РОМАНУ*)

Другий розділ книги Латропа присвячено джерелам зацікавлення. Якщо твір дбає не лише про короткотермінову (а значить і нетривку) популярність, він повинен мати 2 такі якості: стимулювати увагу і не зрікаючись індивідуального обличчя, дати в згоді з загальною ймовірністю. Звичайно, висока уява не тотожня з фантастикою Метерлінха, Радкліфф чи По, з їх світом джинів, нічного стогону та привидів; ще менше мирить уява з неймовірністю хоч би Дюма, коли найзаплутаніші таємниці розв'язуються втручанням надлюдського детектива, неможливі перешкоди перемагаються прямолінійним джентльменом, а приваблива героїня шість раз на тиждень уникає смертельної небезпеки. Уява—це влада ілюзій без галюцинацій, влада свідомого видіння людським оком, слухання людським ухом, влада почуття, логічного зважування тощо. Уявімо для прикладу двох осіб, що мають розв'язати певну конструктивну проблему: один здібен охопити ціле, ідею, накреслити загальні контури будівлі, другий порпається лише в деталях специфічних частинах, сприймає всю проблему, яко аналітичну суму окремих комплектів, не бачучи нічого, крім тих фігур, що їх креслить його олівець. Перший має уяву і, що-могутніша вона, то ближче його розв'язання до реальности. Уява не означає владу творчости, що не подібна до нормального досвіду; навпаки, ця влада творчости цілком у згоді з нормальним життям. Як «імажинітивний» конструктор сприймає те, що може бути актуальним, хоч воно ще й не існує, так само імажинативний романіст відзначається здібністю на підставі початкового сприймання швидко збудувати актуальну, життьову концепцію. Тому не можна назвати імажинативними романи, якщо вони створені дбайливою компіляцією, а не творчою міццю уяви; такі романи лорда Бікенсфільда: вони виявляють достатню обізнаність з тими персонажами, що він їх стрічав, або про них читав чи чув анекдоти; він повторює їх думки, відтворює їх вимогу, описує їх окуляри, пози, манеру зачіски, та не розуміє їх глибоко, не примушує їх діяти за нової ситуації. Такий же і «Набоб» А. Доде.

Насамперед уява виявляється в погодженні протиріч; вона зводить найрізноманітніші та найневідповідніші матеріяли до єдиного, хоч і ускладненого, порядку. Ця гармонія походить від автора; все, що перетравлено його уявою, оформлюється, офарбовується, об'єднується. Різноманітність його досвіду та спостереження, неминуче гармонізується в творчій і природній праці. Так, у трагедіях Шекспіра: гумористичні частини контрастують з

*) Дивись «Молодняк» № 8.

серйозними, але одночасно й конґруентні з ними: гістерична ніжність гумору в «Лірі» конґруентна з трагедією його пристрасти; гротескність і вербальна дотепність гумору в «Гамлеті» конґруентні з іронією принца та діялектичною грою його розуму; і в гармонії цих очевидних непогоджень виявляється міць Шекспірової уяви. Такі ж гостре користолюбство й загальна простота Тома Джонса (Фільдінґ), жорстокість і добродушність Тараса Бульби. З другого боку, смерть Марти і Тома в «Млині на річці» (Еліот) дисонує. Звичайно, смерть можлива, і реально нічого екстроординарного в собі не має; але гірше, коли вона лише шлях, яким тікає романіст від запитань про органічну правдоподібність розв'язання: це не уява, а своєвілля; і хоч не можна сказати, що логіку тут силувано, отже таке розв'язання чуже загальному строєві книги. Іноді дизгармонія виявляється яко брак певної пристосованости в тканині роману, відносна нетривалість і невідповідальність в тканині роману, відносна нетривалість і невідповідальність деталів зокрема: Джек Болд Троллот не досить реальний, щоб підтримувати свою позицію в романі «Warden»; багато також говорили про те, що Бліфія Фільдінґа надто механічно окреслений, щоб бути суперником Тома («Том Джонс»); може згадані постаті й природні, однак, їм бракує кольору та яскравости змальовання. Отже, в точності й повнозначності деталів виявляється чіткість імажинативної сили. Імажинативний письменник бачить групу своїх людей і чує їх голоси, він розуміє їх філософію й малює їхні ґудзики; він виявляє їх характер у звичайних учинках і тривіяльних словах: коли схоплено Дмитра Карамазова, що забив батька, то після передягання з закривавленого одягу в ковдру, він насамперед зауважає незграбний ніготь на великому пальці правої ноги. Такі речі, здається подають з пера випадково, проте, вони вражають.

Імажинативна сила виявляється в тому, що за висловленням почувається ще велика сила невисловленого; сюди ж слід додати внутрішню гармонію персонажа з самим собою, бо надто часто персонаж, створений для сюжету, підпадає свавіллю останнього і протирічить сам собі. Такі, прим. пірати й злочинці Дефо, що їх він докладно вивчив, проте не створив імажинативно; це просто крамарі, що використовують убивство, як засіб професії, розраховують прибутки, надсилають додому подарунки з пограбованого, повертаються в середньому віці до мирного життя, здобувають собі пошану й помирають церковними старостами на батьківщині. Всі ці міщани не створені уявою, всі вони нагадують самого Дефо, що випадково опинився б піратом; та Дефо не міг ним бути, не тому, що цього не дозволила його свідомість, а тому, що це б суперечило загальному аспектові його постаті, створеному вихованням та умовами; отже й його постаті піратів неможливі з самого початку, не живуть імажинативним життям. Таке ж протиріччя позначає й деякі персонажі Диккенса, що не відповідають умовам свого життя, чи тим умовам, які їх створили. Така невідповідальність іноді буває не систематичною, а випадковою, її просто створює автор, щоб задовольнити сюжет: так, прим., Євгенія Гранде (Бальзак) силує свою ніжну дівочу натуру, щоб створити драматичний «пункт» у листі. Брак єдности характеру

зобов'язаний тут бракові систематичної імажинативної реалізації цього характеру. Лише остання може уможливити й мотивувати будьяку несподіванку у вчинках персонажу, лише вона знищує всі сумніви читача щодо ймовірности та знання автором свого героя; лише вона задовольняє там, де здавалося б, страждає логіка. Уява створює роман гармонійний не лише в тоні і внутрішніх взаєминах, а так скомпанований, що справляє враження єдности. Протилежний приклад завжди тяжить до підкреслення частин, плямистого ефекту. Так «Rodrica Random» Смоллета перетворюється на збірку анекдотів; так і «Наш спільний друг» Діккенс не має одного центру: Боффін і Бегг і Белла дають цілий ряд ексцентричностей, механічно зібраний навколо досить спритно задуманої, проте штучної таємниці, що з нею вони не мають ні внутрішніх, ні природніх взаємин; кожен грає свою ролю, проте суцільної картини не створюється; кращий «Давід Коперфільд», де принаймі маємо гармонію тону в його півтузині історій: в кожній з них всі події і найдивніші персонажі зведено до невимушеного зв'язку, проте й він не цілком вільний від зазначеного огріху (Мікобер в Австралії). В завершеному романі, що його навряд чи створить колись людина, імажинативна сила мусить бути остільки велика і підлягання їй остільки повне, що реалізація фіктивного світу в уяві автора стане обсолютно повною й гармонійною, яко ціле, живою і чіткою у всіх її частинах; ця реалізація матиме різноманітність, енергію, єдність і рух живого організму Генрі Джемс узивав це насиченням: автор насичений своєю ідеєю так, що вона виконується в найменшій дрібниці і не за аритметичною логікою, а за імажинативно-живою неминучістю. Його персонажі живі істоти та не факти, аналізовані під кутом закону потреби, вони повні надій, ми бачимо їх обличчя, манір, нахили, уподобання, вчинки; і вся історія колихається, темнішає, світлішає, розвивається, яко реальність. Великі митці, як Бальзак чи Толстой, наближались до цієї повноти; але й їхні твори не абсолютно природа, не завжди дають ілюзії безгранної реальности: десь та є невідповідність «ненасичений» куточок: леді Бальзака вимовляють вульгаризми, Том Джонс бере гроші леді Белланстон і візія порушується, чіткість її стає неясною, зникає. Хоч імажинативна візія й не створюється примхою чи аналітичним резюмуванням, однак їй може допомогти увага, медитація, що завдячуючи їй, концепція висвітлюється, позбавляється неясностей, реалізується; в наслідок таких вправ поглиблюється сама творча уява, повніше виявляється процес, що його й вершить твір. Отже початкова імажинативна енергія є головна підойма твору, а медитативна й свідома розробка визначає повноту, з якою твір виконує закон свого існування. Деякі романи відзначаються силою й оригінальністю, жвавістю уяви, інші—завершеністю реалізації мети. Так. Скотт у романі «Гай Маннерінг» створює багато живих фігур, розповідає цікаву історію, але починає її надто повільно, кінчає ж надто поспішно і неймовірно запроваджує невідповідні будуарні розмови та штучні «ходульні» персонажі. Навпаки «Гордість та упередження» Джен Остен відзначається завершеністю другого типу, має прекрасний початок, в кінці задовольняє збуджене чекання і робить це не тривіяльно, має тонкий і інтересний подвій-

...ий сюжет і єдина хиба це застій сюжету в деяких середніх розділах. І все ж «Гай Маннерінг» вищий за «Гордість та упередження», бо постачає інтересніший світ, з більшим контрастом характерів, з незвичайністю, що зроблена правдоподібно. Отже, ріжниця не в матеріялі побудування, а в його якості: як не яскрава Проллонова візія англійського катедрального міста, вона бідніша за Тургеневську віру руського села. Іншими словами, ріжниця не в сюжеті, яко зовнішньому факті, а в сюжеті, яко факті внутрішньої візії віри. Кожній бо людині притаманно широчінь чи глибінь, енергія чи млявість, ніжність чи мелянхолія, рельєфність чи плисковатість візії, що є його власна. Роман, щоб пртендувати на увагу, мусить мати те, щоб його відокремлювало, робило єдиним. Найжвавіший інтерес кожної людини її власні справи, вона бачить свій власний світ у природньому світі, тоді як світ мистецтва—по суті розфарбований світ, що імітує полум'я життя. Отже, імажинативний світ мусить зацікавити так, як нас цікавлять справи, а для цього він повинен стати на герць із справжнім життям. Він мусить бути одмінний від справжнього життя, він мусить мати яскравість і новітність, щоб перемогти енергію і інтенсивність нашого власного досвіду. Одночасно ж він не повинен бути чужий нам, він мусить асимілюватися з нашою власною натурою. Іншими словами, уявний, імажинативний світ повинен бути одночасно виключним і природнім, дивним і ймовірним,—і роман, щоб реалізувати свою специфічну якість, свою підставу одмінности, мусить бути дивним у ймовірності очевидного нормального життя. Отже, єдність дивного й близького до природи, єдність, що справляє враження самої природи—є проблема роману. Але, й орієнтуючися на нормальне оточення, роман може подати досить поверхову його концепцію; чи не це й призводить до ілюзії, що життя можна симетризувати на 36 драматичних ситуацій. До того ж «гра автора поміж життям і творчістю не завжди відповідає невблаганій суворості життьових законів; багато покладено в ній і на читача. Автор почуває потребу бути незвичайнішим за життя, чи принаймні за ординарне життя, але поступ його в напрямку оформлення роману визначає крок до обмеження авторської свободи; в наслідок, бувши вільнішим за життя, роман все ж знаменує орієнтацію на сувору методу будови і тяжить до більшого мотиваційного угрупування, аніж решта типів імажинативної белетристики *).

Це наочно на понятті чудесного, що увіходить у роман, як початкове datum; розв'язання на нього відбувається за тою суворою ймовірністю, що й мистецтво й уява письменника можуть створити. Приклад—«Арабські казки», де, не зважаючи на значну «чудесність», подибуємо і погодження характерів у персонажів казки. Сюди не можна застосовувати й «Утрачений рай», де різні догматичні проблеми розв'язано з систематичним раціоналізмом. Ще й надто: навіть введення «чудесного» мусить бути виконане так, щоб запобігти скептицизмові читача.

*) За винятком хіба що новелі — Г. М--т.

Цей же засіб використовує Дефо, уміщуючи свого пересічного героя в незвичайне оточення шляхом корабельної катастрофи. Самотність, небезпека, тропічна природа острову підкреслюють щойно зауважені риси. Жалюгідні горщики Робінзона вражають, відтиск чиєсь ноги стимулює трагічне почуття; чи справив би жет враження опис Робінзонового посуду в Гуллі, або один із мільйону відтисків на пішоходах Лондону? Але засіб Дефо вже справляє належного враження, бо навіть шкільна малеча обізнана зараз з умовами примітивного життя краще за сучасників Дефо. Летрон розповідає про одного семилітнього хлопчика, який сказав йому, що Робінзон мав на острові щонайголовніше—залізне знаряддя з корабля, тоб-то здобутки цивілізації. Доросліші ж читачі дивуються, як Робінзон не став дикуном, не чувши людської мови, примушений здобувати вогонь примітивним тертям. Іншими словами, певний раціоналізм у змалюванні надзвичайного оточення зараз губиться від скептичного критицизму. Аналогічний засіб використав Дефо і в своєму «Чумному році», створивши незвичайне оточення виключною анормальністю тла, і умістивши свого (знову ж пересічного) героя в умови, що виривають його з ординарного досвіду,—самотнього в місті, охопленого чумою. В наслідок дрібні деталі набувають надзвичайного значення, завдячуючи незвичайності оточення. Для решти своїх писань Дефо використав трохи інший засіб, змалювавши з великою точністю й повнотою деталів—життя злочинців, анти-селянського елементу, тоб-то переніс незвичайність із тла на персонажів, але, як зауважено вище, порушивши внутрішню конгруентність героїв. В обох випадках засоби раховані на швидке виснаження. Інша річ—історичні романи. Писати про забуті часи, подавати останні подекуди навіть прозаїчно, і потім зробити все блискучим через пригоди, не звичайніші за нормальне життя, уможливлюючи все документами, описами одягу, звичаїв та соціяльних умов—вся ця широчінь стимулює довір'я до найнезвичайніших пригод і зацікавленість навіть буденними деталями. Щоправда, тут же виникає і небезпека поступового нехтування історизмом, трансформації в чисту авантурність,—спокуса, що їй значною мірою скорилися Скотт та його послідовники. Отже, незвичайне тло додає екстраординарности до загального аспекту твору, до подій навіть звичайних; контраст між позначеними елементами сприяє тій же одмінності, що відокремлює роман від повсякденного досвіду. Звичайність, простота героїв «Трьох Мушкатерів» ще більше підкреслює незвичайність їхніх пригод. До цього ж стосуються твори Кіплінга з Індійським тлом; якщо поглянути на нього очима тубільного читача, в ньому не буде нічого незвичайного; але вона ж підкреслить окремішність персонажів, а ще більше—незвичайність інцидентів. Для нетубільця ж всі ці три компоненти будуть новими і степінь новітности ростиме в позначеному порядку. Отже, загальна мета роману—створення правдоподібности в сюжеті пригод. Це ж однаково стосується й до сюжету твору таємниць: якщо таємниця цілком є незвичайна, її вмотивують можливим збігом обставин. Зрештою, кожен компонент може бути звичайним, сума ж їх—справляє цілком протилежне враження, як прим. «Шагренева шкіра» Бальзака. Сама шкіра фігурує в

крамниці дрібниць; остання з її гамузом цілком реальні; реальна й сама шкіра; реальні й епізоди бенкету тощо; все ж єднає таємний звязок між шкірою й життям героя.

Щоправда, зараз всі ці засоби не впливають: самотня людина на острові, корсари, чорна кішка—все зужито; всі вони недостатньо стимулюють віру у владу життьового закону. Незвичайність пригоди замінено зараз внутрішньою, психольогічною незвичайністю. Реаліст зображує деталі нормального досвіду з виключною повнотою, багатством малюнку і точною ймовірністю; ця акумуляція деталів подекуди стає монотонною, за її рахунок романіст відчуває «чудесне» в незвичайному, іноді й просто анормальному характері. І Еліот, і Бальзак, і Толстой, і Золя, і Генрі Джемс, і Фльобер, і Достоєвський, і Поленц комбінують незвичайність персонажів із звичайністю оточення. Герої Бальзака здібні до помсти, відзначаються інтелектуальною енергією, що перевищує відповідну енергію пересічної людини. Головні персонажі Еліот, особливо жінки, уперті, шляхетні, працьовиті, обережні, обдаровані розумово; вага «Адама Біда», «Млину на річці» звелася б на нівець, як би їхні герої не були надзвичайно добрі. Романи Толстого, так само мають справу з вищими особами, вищими щодо енергії й талану, або щодо влади й стану. Перед очима Золя світове зло приймає надзвичайні візії, з могутніми архітектурними формами, що нагадують грецьку трагедією так грандіозністю розмірів, як і гармонією пропорцій. Достоєвський оперує з розумовими інвалідами, з пацієнтами психіятричної лікарні, епілептиками, еротоманіяками, релігійними фанатиками, неврівноваженими—з усіма тими, що не підлягають нормі. Генрі Джемс змальовує свої характери не в нормальних взаєминах до їх природнього оточення американського типа в дивному співвідношенні до трансатлантичного суспільства, наділяючи всіх персонажів певною величчю, з'єднуючи в них гостроту морального зору з якоюсь дивною наївністю, що подекуди пікантну комбінацію.

В наслідок такої психологічної концентрації слабішає поперше воля, а подруге, зовнішня незвичайність дії та фабули в романі. У творах Генрі Джемса, наприклад, інтерес зосереджується навколо персонажів, бо кожний з них—єдиний, оригінальний. І яке значення може мати щось зовнішнє, коли піднесення пальця, звичайний погляд може визначати моральну кризу величезної інтенсивности. І що менш екстроординарна дія яко феномен зовнішнього оточення, то більша концентрація автора й читача на моральному процесі персонажів роману.

Загалом, передові «реалісти», «натуралісти» добувають матеріял для «незвичайного» із студіювання ексцентричного хворобливого, створеного в психіці людей умовами сучасного життя, вони використовують спеціяльне тло, низи суспільства, чи екзотику для тої ноти незвичайного, що її читач вимагає од їхньої творчости. Якщо ж пошукати авторів, що відмовляються від підсолоджування та підперечування, то знайти їх важко; навіть Джен Остен, Теккерей і Троццон дозволяють собі розкіш деякої незвичайної гротесковости, деяку добрість у їх негативних типах, щоб останні справляли природніше враження. Ці міркування можуть призвести нас до пошуків

такого твору, де за джерело зацікавлення правила влада—викрити незвичайність звичайних, повсякденних, буденних речей, викритих на зразок «Ліричних Балад» Уордсфорда, де звичайні речі вкрито певним серпанком уяви; в наслідок реальність не страждає, але набирає привабливого кольору абсурдности і водночас величі. Але такий твір цілком ще не існує. Лишаються письменники з меншою степінню незвичайного (як, прим., Фльобер). Саме цим браком незвичайною (та не браком реального) вони й зацікавлюють менше.

Перевагу посідають такі романісти, як Бальзак чи Толстой, що їх перцепція «дивного» викриває глибини людської природи значно краще за тих, хто з більшою охотою зосереджується виключно на нормальному. «Пристрасть», каже Бальзак, а Золя підтримує його—«Є джерело зацікавлення; але пристрасть—ексцес, а значить і зло». Цим самим з'ясовано анормальну ролю пристрасти в їх концепції.

Отже незвичайність у правдоподібності, певне відхилення від нормального за нормальних умов, лишається істотним елементом, що стимулює зацікавлення романом. Ця незвичайність може бути в зовнішньому тлі та подіях, історично ж вона тяжить до психологічної льокалізації в персонажах. Поруч можна повторити й обернену пропорційність: якщо тло незвичайне, або сюжет дивний, персонажі—прості, типові; якщо тло звичайне, то персонажі виключні. Іншими словами, незвичайність і правдоподібність посідають кожна свою галузь (романи, де б усе було звичайне, чи навпаки — навряд чи існують). Поєднати ж незвичайне із нормальним—складає вище досягнення романіста; створити сюжет, тло, дієві особи так, щоб вони були цікаві, стримували здивовання і водночас не суперечили правді,—ця єдність, гармонізація очевидно суперечливого (як і всяка гармонія протиставлень) є триюмф уяви. Таке, прим. досягнення Бальзака, що його творча сміливість приголомшує читача; в наслідок його фантастичний Париж часами здається чи не єдиним реальним місцем на землі. Таке ж досягнення Толстого, який змальовує агонію людини, що страждає в розлуці, або дозволяє нам сприймати грандіозний аспект війни. Таке ж досягнення Диккенса, який примушує нас вірити в незвичайне Піквін-Клуба. Житьова сила роману—в імажинативній енергії, яка з одного боку схоплює й реалізує навіть «чудесне», подекуди неможливе, з другого ж підкоряє собі рясноту й гойність деталів звичайного життя, об'єднуючи обидва ці боки так повно, що один стверджує, втілює й стимулює зацікавлення, а другий викликає емоційне піднесення, поєднані в єдиний, певно цілий єдності,—творчому втілені.

Підсумовуючи спостереження Латропа в другому розділі його книги, не можна не зауважити, що та роля, яку надає він уяві, має джерело чи не в ідеалістичній поетиці. Щоправда, інше зауваження його про орієнтацію на закони життя—стимульоване чи не позитивізмом. У всякому разі з його підкресленням ролі уяви можна погодитися при тій, мовляв, «робочій» умові, що уява ця править за фактор рельєфности виділення. Це ж неми-

нуче призводить до врахування ролі того туманного, але водночас і реального «Талону», чи сказати б інакше, творчих здібностей письменника, що попри всю свою «психологічну» невиразність, багато—хоча, можливо, й у суб'єктивнім пляні—визначають у творчім доробку—втілення.

Справедлива також згадка Латропа про зосередження роману на психологічній проблемі і в межах, звичайно, його матеріялу. Недостатньо, бо навіть і зовсім не враховує Латроп соціяльних підоснов тої чи іншої творчости. В наслідок цього риси в портретах европейських романів XIX ст. насамперед позначені неповністю і до певної міри суб'єктивні. Прихильність того ж таки Толстого до змалювання представників колишньої аристократії важить для нас значно більше в характеристиці соціяльного наставлення його творчости, аніж поверхова згадка про те, що його персонажі—не звичайні владою та станом.

Та щоб компенсувати зазначену хибу у вигляді Латропа, треба було б проробити чи не більшу роботу, що стоїть поза межами цього реферату, якого мета виключно інформаційна.

Відновимо ж у пам'яті сказане в кінці оцінки першого розділу його книги. Сучасні пошуки в галузі пожовтневого українського роману не повинні бути безперспективні, не повинні творити з загальною орієнтацією на вже здобуті наслідки корифеїв европейського роману. Сприяє цьому й поширення перекладної справи, вихід таких творів, як «Декамерон», романів Золя, що становить знаменний факт в історії української письменности. Не імітація ідеольогії, а засвоєння формальної сміливости технічних навичок така може бути мета, що бодай негативно виправдує поданий реферат про працю з теорії роману.

ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА

Т. МЕДВЕДІВ

ВСЕУКРАЇНСЬКА НАРАДА У СЦЕНАРНІЙ СПРАВІ

(Загальні підсумки).

За теперішньої доби господарського й культурного будівництва кіно, як масове мистецтво посідає одне з чільних місць. Не може бути ніякого сумніву, що кіно, як мистецтво і як вирбництво, є органічна частина в усьому процесі соціялістичного будівництва, зокрема будівництва української радянської культури. Це повинен усвідомити кожний трудящий, що вкладає частину своєї праці та уваги в загальний ківш соціялістичної будівлі.

Буржуазія використовує кіно у своїх інтересах, як найліпше знаряддя клясової боротьби, яке допомагає творити ідеологію, потрібну для того, щоб закріпити капіталістичне панування. Досить навести такий факт: у ПАСШ кіно-промисловість посідає одне з перших місць, поруч з промисловістю металюрґійною, електричною та автомобільною.

Радянській кінематографії належить активна участь в здійсненні важливих завдань соціялістичного будівництва,—індустріялізації країни, колективізації сільського господарства, в творенні пролетарської культури. Для більш успішного виконання цих завдань треба культурно піднести мільйонні маси, що беруть участь у всіх процесах будівництва. Мистецтво всіх галузей, зокрема, кіно, має властивості, якими підчас швидкого темпу будівництва й культурної революції сприяє культурному зростанню мас, запроваджує в широкі кола трудящих елементи культури.

Отже, громадсько-політичний зміст радянського кіна, показує та пропаґує через художнє втілення нові соціялістичні елементи в господарстві, в громадських взаємовідносинах, у побуті, тощо. Підготовити висококваліфікованих художніх робітників, зрозуміла річ, Технікум не може. Щоб виконати ці заходи, треба багато часу, а кінематографії вже на сьогодні потрібні кадри, тому поповнення, вже тепер, повинно йти не самотьоком, коштом випадкових людей, а шляхом пильного добору разом з партійними, професійними та літературними організаціями, які й повинні давати кадри із своїх лав, але такі кадри, що цілком опанували культуру взагалі та українську, зокрема. Саме в такий спосіб висловилася нарада на питання щодо кадрів.

Друге, не менш важливе питання—це організація сценарної справи та сценарної продукції взагалі. Говорячи про сценарну справу, ми говоримо про поліпшення художньої продукції ВУФКУ взагалі. Отже, від того, яка буде якість сценарія—цього кістяка майбутнього фільму, залежить і якість його. Українська кінематографія, щодо сценаріїв, ще й на сьогодні пере-

живає кризу, яка утворилась з таких причин: консервативне ставлення деяких письменників, навіть літературних організацій до участи в роботі кіна; специфічність сценарної творчости в порівненні з загальною літературно-художньою; відсутність спеціяльної роботи ВУФКУ щодо виявлення та підготовки кадрів сценаристів; обмеженість у виборі тем, повторювання кількома авторами тих самих тем; спрощення трактовки якоїсь актуальної теми тощо.

Нарада розробила низку заходів щоб ліквідувати такі хиби. Тут, насамперед, треба притягти для роботи у кіно, для сценарної справи, кращих пролетарських письменників.

Загострення клясової боротьби на ідеологічному фронті перейшло звичайно і в кіно-мистецтво. Йде тиск дрібно-буржуазної ідеології і через засміченість радянського екрану закордонною ідеологічно невитриманою продукцією, яку доводиться замовляти через брак достатньої кількости власної продукції. Це вимагає у всій роботі радянської кінематографії ще чіткішої пролетарської позиції, більш ретельного запровадження у маси ідеології пролетарської з комуністичним устремлінням.

Цього досить, щоб уявити собі, якого великого значення набуває кіно, як найкращий масовий агітатор і пропаґандист, допомогаючи партії.

Українська кінематографія за короткий час свого існування зробила чималий крок уперед, щоб здійснити ці політичні завдання.

Уся діяльність української кінематографії проходила у тісному поєднанні з тими загально-політичними завданнями, які стоять перед Україною в галузі соціялістичного будівництва, зокрема будівництва української пролетарської культури. За п'ять років свого виробництва укранїська кінематографія має на сьогодні 65 картин разом з культфільмами проти 8—п'ять років тому. Кінематографія, яка на сьогодні обслуговує найбільшу кількість глядачів, в порівненні з іншими галузями мистецтва, а саме 70 мільйонів по Україні, яка випускає до 70 картин,—потрібує спеціяльних людей, спеціяльних кадрів, які були-б, в повному розумінні цього слова, кіно-фахівцями, ідеологічно витриманими, художньо-високо здібними.

Всеукраїнська нарада, що її скликало ВУФКУ наприкінці червня, виходячи із аналізи сучасного стану, обговорила важливіші питання, які стосуються підготовки нових кадрів для кінематографії, сценарної справи, тематичний плян на 1929-30 рік та основні засади темпляну на культурфільми.

У нараді взяли участь представники різних організацій, що провадять культурно-освітню роботу та письменники. Активність, що її виявили делегати наради, свідчить ще раз про пекучість питання кадрів, тематики для кіна на сьогоднішній день.

Маючи на увазі наявність двох кіно-фабрик та наявність великої сітки, а також беручи до уваги колосальну потребу на кіно, що з роками все збільшується, стоїть питання про підготування висококваліфікованих спеціялістів, насамперед з людей, добре озброєних культурою взагалі, та українською, зокрема.

До цього часу, кадри кінематографії заповнювались здебільша людьми, що прийшли з інших галузів мистецтва (малярство, театр, скульптура, тощо). Отже, чисто кінематографічних кадрів ми не мали. Наш екран ще не налічує не тільки великих, але й більш менш великих режисерських, або акторських сил, які почали-б свою роботу в галузі кіна без частини вантажу, без чималої спадщини, традицій, навичок з якогось іншого мистецтва.

Отже, такий спосіб поповнення художніх кадрів у кіно-мистецтві не може надалі задовольняти вимоги кіно-виробництва. Конча є потреба утворити систему постійного, пляномірного підготування, вирощування та виховування кадрів висококваліфікованих та кінематографічно чистих (без вантажу спадщини) режисерів, операторів, акторів, художників тощо.

Все це вимагає організацію спеціяльної освіти, конкретного утворення учбового Кіно-Інституту, в якому також пристосувати і дослідно-експериментальну роботу навколо кіно. Кінотехнікум, який до цього часу частково готував робітників кінематографії, не виправдав себе через недостатньо серйозне ставлення до цього питання, а також і завдяки відсутности достатньої кількости відповідної професури. Тому систему навчання Кінотехнікуму треба перевести на систему підготовки виключно технічних робітників, а саме—операторів, лаборантів, освітлювачів тощо.

Тематичний плян—це програма діяльности ВУФКУ на майбутній рік, та продукція (фільми), яку ВУФКУ повинно дати на радянський екран.

Щодо цього, то ми мали негативний досвід минулого року. Минулий тематичний плян складений занадто загально і абстрактно, себ-то в ньому були висвітлені тільки ті соціяльні процеси і явища, що є центральні для нашого соціялістичного будівництва, але не було накреслено, що саме потрібно, які головні місця треба відзначити в тій, або тій темі. Така постановка справи дуже утруднила роботу сценаристів і призвела до того, що багато сценаріїв не попадали у ціль, або хоч приймались—то поза тематичним пляном.

Тематичний плян на майбутній рік переслідує мету дати загальні вказівки сценаристові, ввести його в основні спрямовання, приблизно намітити характер бажаного трактування теми тощо.

Тематичний плян побудований на ґрунті тих завдань, що стоять перед країною в галузі соціялістичного будівництва і клясової боротьби пролетаріяту. Кіно-картини за майбутнім темпляном своїм змістом та ідеологічним спрямованням мусять, способом художніх образів, показувати і пропаґувати зростання нових соціяльних елементів у нашому господарстві, формувати й стверджувати нові соціяльно-побутові і соціяльно-виробничі взаємини в радянському суспільстві, організувати волю, енергію мас навколо центральних завдань соцбудівництва, висвітлювати з клясового погляду історичні події, пропаґувати ідеї інтернаціонального виховування мас і перемогти національну обмеженість і надто націоналістичну ворожнечу.

Нарада цілком схвалила основні політичні засади тематичного пляну, зосередивши увагу, щоб не дозволяти спрощення тих, або тих тем, що є у пляні.

Питання раціоналізації, реконструкції та нового виробництва по шляху індустрії; питання перебудови сільського господарства на усуспільнені методи господарювання (комуни, колгоспи, радгоспи тощо); культурної революції та нового побуту, формування усіх цих процесів нової людини—червоною ниткою проходять через увесь тематичний плян. Чимало місця надається тематиці соціяльно-політичній, антирелігійній, дитячим фільмам тощо.

Короткий зміст, що його визначено у кожній темі, нітрохи не зобов'язує сценариста обов'язково й неухильно додержуватись його. Сценарист, йдучи в своїй роботі від стислих сюжетно-ідеологічних вказівок тематичного пляну, уже в процесі художнього оформлення своєї теми має право поширювати або брати інший матеріял, поглиблювати сюжетну проблему чи конфлікт тощо, але будувати сценарія на принципі широкого охоплення соціяльного матеріялу; чіткого й поглибленого розроблення соціяльної будь-якої проблеми нашої епохи на відтінках виробництва, сільського господарства, культури праці, громадських взаємин тощо.

Зауваження деяких товаришів, що саме така форма й метода складання тематичного пляну обмежує творчу ініціятиву сценариста та в цілому спрощує самі теми, звичайно не знайшли підтримки у великої більшости наради.

Щодо культурфільмів, то тут нарада обговорила виключно основні засади, на яких треба будувати тематику культурфільмів.

У виробництві культурфільмів повинні взяти участь зацікавлені установи: Наркомзем, Наркомздоров'я, кооперація, ВРНГ та профспілки, які й повинні, на підставі останніх постанов Кіно-Комітету при Раднаркомі, відокремити у своїх бюджетах спеціяльні статті асигнувань на виробництво культурфільмів.

Матеріяли, що їх проробила Всеукраїнська нарада при ВУФКУ, можуть бути реалізовані за активною допомогою громадськости, зокрема літературних організацій. Це друга на Україні нарада, вона безперечно від першої відрізняється більшою активністю, актуальністю питань, що їх обговорили, маючи вже певний досвід в роботі української кінематографії.

ДВА ФІЛЬМИ ВУФКУ.

(Рецензія).

«Нічний візник» подає епізода з часів денікінщини: дочка візникова допомагає в праці робітникові червоного запілля; батько, довідавшись про це, й бажаючи припинити, закликає контр-розвідку; в наслідок збігу обставин заарештовано не робітника, а дочку, яка й гине від кулі денікінця. В другій половині картини подано помсту візника: везучи робітника, випадково заарештованого на бульварі, він прискорює їзду, допомагає заарештованому втекти, після чого, зчиняється катастрофа, в наслідок якої гинуть і візник і вбивця його дочки, що супроводив заарештованого.

В композиційному пляні фільм розподілено на дві нерівні половини: перша охоплює 5 частин картини, подаючи перипетії, що стосуються до дочки; другу посідає остання частина. Між іншим, зв'язок між ними дещо, нетривкий; бачачи візника в кінці другої частини, як він стоїть перед дверима моргу, загубивши «колокольчики», отримані в нагороду, — глядач гадає, що це й кінець. По суті ідеологічній злом у психіці візника вже тут івідбувається. Остання частина лише конкретно фіксує, доводить de facto згаданий злам.

Темп половин неоднаковий; перша розвивається повільно, друга напружено й швидко. Обидві половини можна порівняти до аркад геометричної кривої — циклоїди, внутрішньо об'єднані співвідношенням антитези, що походячи від щойно зауваженого ідеологічного зламу в психиці героя, захоплює і сенс дії, руху, вчинку.

Плян витрактування — трагічний; лише напочатку маємо кілька кадрів, що змальовують сімейне життя візника й позбавлені сумного кольору. Останній, розпочинаючись близько початку фільму, збільшується, поглиблюється й надає всій картині відповідного тону.

Переходячи до мінусів фільму, відзначимо насамперед, брак чітко-підкресленої специфіки кинопоказу; натомість подибуємо літературу: фільм радше розказано, та не показано. Не все гаразд і в сюжетній тканині, що її деяким елементам також бракує чітко телеологічного зв'язку: такий, прим., епізод їзди денікінця-контррозвідки навздогін за дамою: епізод цей потрібний хіба що для натяку про прелімінарне знайомство візника з денікінцем.

Неясний також кадр «риплять прокляті»— чоботи, чи сходи?

Лише реґресивно глядач отримує належну відповідь, бачучи, як візник скидає чоботи Не врятовує і композицій показ речей, використаний яко кінцівка частини (такі—чоботи, що лишаються немов мовчазним свідком батьківського злочину в кінці IV частини; такий серпанок, куплений батьком дочці в подарунок, що так і лишається на бильці стільця свідком суперечки поміж ними в кінці III частини; такі «колокольчики» в V частині, шабля та картуз денікінця в кінці фільму); в руській кінематографії показ речей майстерно використовує Кулешов; «Нічний візник» подає їх якось по-учнівському боязко, доводячи експериментально-досвідний характер фільму, що не перемагає учнівства. Звідси походить і така риса: присмерковий характер кадрів, стверджений лістичним принципом, не набуває значення художньої домінанти. Навіть гра арт. Бучми не додає нічого нового до обличчя його, знаного й з інших картин. Загалом фільм характеризує «будні будівництва», не спромігся піднестися над останнім, до ступня свята кінематографії.

«Напередодні» загальним стилем, тоном, а подекуди й матеріялом наближається до «Нічного візника». Єврей-скрипаль, що мешкає в мансарді, іде складати іспит до консерваторії, але наслідки звичайні: професор захоплюється грою, але побачивши бідний одяг дебютанта, ледве не виганяє його. Не допомогла й краватка, що її зав'язала героєві дівчина Маня, його сусідка по кватирі, що не дуже принципово ставиться до своїх прихильників, працюючи в трактирі. Один з них, наглядач заводу й співробітник поліції — звільняє робітника, боячись заколотів, у зв'язку з загальною політичною ситуацією. Розпочинається русько-японська війна. Героя, що грає в тому трактирі де працією й Маня, забирають на війну. Незабаром відбувається революція 1905 року з відповідними асесуарами щодо маніфестацій за «царя-батюшку», інсценованими поліцією. Герой повертається з війни, але за те, що він відмовився грати потріотичний гімн, його забивають.

Такий у загальних рисах сюжет картини. Слід відзначити таку мотиваційну деталь: скрипаль відмовляється грати патріотичного гімна, формально спирається на підставу, висловлену поліцаєм — «ніяких гімнів», ця ж заборона свого герою виникла в наслідок того, що поліцай почув «Марсельєзу», раніше виконану скрипалем.

Один загальний характер фільму такий же, як попереднього: обоє вони по суті змальовують «напередодні» сутінки реакції, несвідомости інстинкту. В сутінках порпається думка, свідомість, почуття. Сутінки уможливлюють і зраду батька, і патріотичний погром, в наслідок якої гине скрипаль. До цього пасує і та присмерковість тону, загального втілення, що не стає, однак,

пляном художнього оформлення, потверджуючи пересічне робоче значення обох фільмів.

Друга деталь стосується титражу. Салдат повернувшись з війни й почувши патріотичні вигуки, відказує віршем: «Тебя с победой поздравляю, себя с оторванной рукой». Вірш, звичайно, подано титром, що одразу-ж, в пост-позитивному пляні, потверджується відповідним кадром. Такий же органічний звязок титра з кадром подибуємо в репліках героя: «видать, наш бог—Макарка» (цих реплік двоє: одна подана тоді, коли розчарований після іспиту герой приходить до трактиру, і Маня з його обличчя довідується про негативні наслідки; друга фігурує, коли Маня, розглядаючи японський альбом, привезений героєм з війни, вбачає велику подібність поміж скрипалем та мавпою); титрові репліки чудово віддані кадром, де «крупний план» відтворює навіть картаву артикуляцію героя, що його ролю Бучма виконує значно рельєфніше й природніше, аніж у першій картині.

СЕРЕД КНИЖОК ТА ЖУРНАЛІВ

ЮР. ШОВКОПЛЯС «Проєкт електрифікації». Повість. В-во «Український робітник. — «Романи й повісті», 1929 р. Тир. 20.180, стор. 157, ціна 50 коп.

Щомісячне періодичне видання «Романи й повісті» — має безперечно великий успіх, як дешеве періодичне видання. Останнє число (6) говорить, що видавництво взялося видавати не тільки клясиків, чи вже визнані твори сучасної літератури, а й наші літературні новинки. Це треба тільки вітати. Цим воно відкриває найкоротчий шлях літературній новині до читача.

Шовкопляс у повісті «Проєкт електрифікації ставить перед собою таке, приблизно, завдання, як Іван Ле поставив у «Романі Міжгір'я»: найти потрібної пропорційности межи любовною інтригою і соціяльною, виробничою. Любовна інтрига, що була невід'ємною частиною, посідаючи перше місце, в усіх майже романах (історичному, побутовому, психологічному, авантурному), уступає місце в наших романах соціяльній, виробничій. Це й зрозуміло. Наш час висуває наперед актуальніші теми соціяльного значення, інтимне життя уступає громадському. Це не значить, що ним треба обов-язково ігнорувати, його треба лише уміти поєднати з громадським життям, найти йому пропорційне місце в романі, чи повісті, особливо в соціяльному романі. Психологічний роман може матиме можливість більше віддати йому уваги.

Серед наших молодих романістів почувається велика охота замінити любовну інтригу на соціяльну, але покищо не вдається. Здебільшого всетаки любовна інтрига перемогає. Так сталося і з романом Івана Ле. («Роман Міжгір'я»), хоч взагалі цей роман має богато позитивного.

Шовкопляс у своїй повісті «Проєкт електрифікації» вийшов з цього становища трохи краще, але там, де автор іде по битій дорозі, захоплюючись любовною інтригою, там твір цікавіший, там же, де автор відходить від неї, почувається безсилість замінити її (інтригу любовну) іншим еквівалентом, таким, щоб легко було збудувати на ньому цікаве сюжетне напруження.

Тема повісті одна з найактуальніших, злободенність, що відбиває собою курс нашої економічної політики — індустрії країни. Тут автор уже на всі 100% витриманий в дусі вимог нашої критики відбивати наше робітниче сьогодні, наше виробництво. Читач сподівається зустрітися з процесом нашого виробництва, відчути його через цікаву свіжу фабулу, в нових сюжетних мотивах, але й тут прикра помилка. Ніякого виробництва, ніяких робітників. Перед читачем боротьба двох установ «Електротреста» й «Електросела».

В чому полягає боротьба цих двох інженерів? Є першу сподіваєшся найти в одному з цих типів ідеологічного ворога радвлади, в одній з установ дух «шахтинської справи», але даремно. Нічого подібного немає. Конкурують два інженери виключно з кар'єристичних міркувань. Правда, один з них представник Електросела інженер Певний, ніби менше дбає за кар'єру, його штовхає на конкуренцію бажання, дати свойому рідному селу кращу електростанцію, він може сумлінніше поставитись до справи, в той час, як його конкурент ставиться виключно по бюрократичному, виключно з кар'єристичних міркувань. Все сюжетне напруження будується на тому, хто краще складе проєкт електрифікації. Конкуренція кінчається тим, що Окрплян затверджує проєкт Певного—представника Електросела. На цьому й закінчується повість.

Яке ж місце займає в повісті любовна інтрига та яка її роля? Розпочавши повість картиною навантаження інженера Певного новою роботою — скласти проєкт електрифікації, автор переходить на любовну інтригу. Певний захоплюється стажеркою, студенткою технологічного інституту. Читач уже жде того, що стало шаблоном: міщанка стане на дорозі сумлінної роботи молодого ін-

женера, затягне на шлях розтрат й т. інш. Відповідне тло цього подане: кав'ярні, театри, обіди в «Метрополі». Певного вона кохає, уже рік як з ним живе, але заміж виходити за нього не хоче. «Чому?» — запитує Певний. «Який же ти чудний. Я хочу, щоб наше кохання завжди було коханням, а не звичкою. Завтра ти прокинешся, а мене вже не буде — не побачиш мене заспаної, разкуйовдженої... і буденої, як усі жінки. Наче в сновидді до тебе приходила. Від цього ти хотітимеш мене могутніш. І я тебе хотітиму, бо не бачитиму, як, прокинувшись, ти зіваєш?! і потягаєшся й незадоволено, мимриш щось з приводу загубленого панчоха (чому не панчохи!?), або надто раннього пробудження»... (21). Коли-б Певний опанував свою пристрасть, він зрозумів-би, що «не вона це говорить, а перекладні романи, що лежать у неї на нічному столикові. Це-ж їхня стандартизована, заяложена мудрість». Словом, читач не помилився що до ідеології Ніни. В такій постановці почувається проблема нового побуту. Матеріял— вдячний для розгортання психологічних переживань. Але автор не зупиняється на цьому і переходить до проєкту електрифікації. Перемагає виробнича сторона повісті. Тільки в кінці повсіті автор повертається до цеї теми і проблему розв'язує дуже просто і скоро. Ніна, ставши за помічника інженерові Певному, захоплюється роботою, скоро позбуваєтьея старих своїх поглядів на подружжя, переходить остаточно жити до Певного, і зрештою,— ідеальне співробітництво. Він інженер, вона — його помішниця, працюють на одній роботі,—складають один проєкт, в кімнаті затишно, між роботою поцілунки,—словом, ідилія. Проблему розв'язано може й правильно, але не без прикрої ідилічности і моралізаторства. На цьому любовна інтрига й закінчується.

Виробнича інтрига, процес кенкуренції показано в страшно нудних тонах. Немає абсолютно сюжетної динаміки. Більшу частину повісті присвячено тому, як Певний готувався скласти пляна. Сама конкуренція виявляється під кінець повісті, коли суперник намагається взнати секрети пляну Певного і вдається до трюкового вчинку, — підсилає свою дружину до Певного викрасти його плян. Епізод, безперечно, трюковий. І на тлі мертвого, спокійного оповідання цей трюк ніяк не в'яжеться з цією повістю. Правдиво зауважує Ніна, що получився «кадр з американського фільма, або розділ з англійського детективного роману». Закінчується боротьба інженерів в Окрпляні, де обидва виступали з обороною своїх проєктів. Тут авторові вдалося накреслити ще кілька типів з «Електротреста» та закінчити ескізи типів сільського активу, однобічників інженера Певного, і цим закінчити повість. Оце і весь сенс твору. Даремно ми пробували-б найти щось серйозніше, важливіше з нашого багатого соціяльного сьогодні,—його немає. Дрібна, надто дрібна тема; сміливо можна було би вкласти її в оповідання сторінок на 20—30.

Виробнича інтрига перемогла але тільки тому, що любовну інтригу автор примусив силою не виходити за рямці, одведені їй у повісті. Сама собою виробнича інтрига бліда, не цікава, з кволим сюжетним напруженням і з занадто широкими рямками. Коли любовна інтрига тісно себе почувала в одведених їй рямцях, то виробнича, як не роздуває її автор, не заповнила своїх рямок. Авторові довелося заповнювати цю порожнечу численними описами, нецікавими розмовами. Те, що можна було показати на одній сторінці, автор розтягає на десятках сторінок. Для чого, наприклад, авторові треба було так зупинитись на подорожі Певного по селі Соснах до окремих споживачів майбутньої електро-енергії? Коли автор хотів дати портрети цих споживачів, то в цьому по перше, немає потреби, а подруге, цього автор як раз і не дав, за винятком портрета сільського приватника Шмитька. Тут Шовкоплясові вдалося тільки підмітити й виявити сьогоднішнього клясового ворога, який «зовсім не похожий на карикатури глитаїв та капіталістів, що їх часто-густо вміщується в сатиричних журналах і на перших сторінках газети. Йому зовсім не стирчать з роззявленого рота вищирені хижі клики, він навчився їх ховати. Він розумніший, хитріший, меткіший... і небезпечніший». Але, вміло намалювавши портрета цього приватника, автор і тут не уник зайвого своїми деталями, описа як він ішов до нього, що по дорозі бачив, що бачив у вікно з кабінету Шмитька. Все це нічого не дає для повісти, є зайвим, ніби автор все, що попадалося йому на очі фотографував і, не переглянувши, не зробивши потрібної виборки, подав увесь матері-

ціна
50 коп.

